

Città di Torino
Assessorato per la Cultura

Biblioteca Musicale Andrea Della Corte



DA ROSSINI A VERDI
IMMAGINI DEL TEATRO ROMANTICO

disegni di costumi per opere e balli

**Città di Torino
Assessorato per la Cultura
Biblioteca Musicale Andrea Della Corte**

**DA ROSSINI A VERDI
IMMAGINI DEL TEATRO ROMANTICO**
disegni di costumi per opere e balli

**Torino, Villa Tesoriera, corso Francia 192
dicembre 1981 - gennaio 1982**

La mostra è stata allestita con la collaborazione della dott. Mercedes Viale Ferrero, alla quale si devono le schede del presente catalogo contraddistinte dalla sigla MVF.

Grafica della mostra e del catalogo a cura dello Studio *Architettra dell'immagine*.

Fotografie: Chomon Perino

PREMESSA

Nell'autunno del 1980 la Biblioteca Della Corte acquisiva la Collezione Cellini, un'ampia raccolta di disegni di costumi teatrali conservata fino ad allora in forma privata. Già da alcuni anni la raccolta aveva suscitato l'interesse degli studiosi, rappresentando, per il numero e la rarità dei figurini, una fonte di primario interesse per la storia del costume teatrale dell'800, relativo al melodramma e al balletto.

Nella mostra trova espressione un primo momento di riflessione e di verifica del complesso lavoro di catalogazione e sistemazione organica del materiale, lavoro che non potrà giungere a risultati definitivi se non attraverso ulteriori pazienti ricerche. Le vicende stesse della Collezione Cellini sono state ricostruite solo in parte. I disegni, o almeno la maggior parte di essi, sono probabilmente di mano di Edoardo Viganò, membro di una celebre famiglia di ballerini e coreografi, la cui presenza nel mondo teatrale è documentata dalla metà del XVIII secolo fino alle soglie del '900. Capostipite si può considerare Onorato, che dalla moglie Maria Ester, sorella del compositore Luigi Boccherini, ebbe numerosi figli attivi in questo campo. Il più noto è Salvatore, figura di primissimo piano nella storia della danza, che fu acclamato sulle scene europee come interprete ma soprattutto come coreografo, attività nella quale si distinse anche il fratello Giulio, probabilmente il padre di Edoardo. Altri componenti della famiglia meritano ancora di essere ricordati: Celeste, Giulia e Ginevra, ballerine sia pure non di primissimo piano, Vincenza, librettista del *Demetrio e Polibio* di Rossini, Davide, per molti anni ispettore del ballo alla Scala. Edoardo Viganò, nato verso il 1806-1808, ballerino, mimo e coreografo, oltre che naturalmente disegnatore ed inventore di costumi teatrali, lavorò fino all'ottavo decennio del secolo (compare ancora sulle scene a Bologna nel 1873). Si ignora quale sorte toccò alla raccolta alla sua morte, se essa passò ad altri componenti della famiglia o fu venduta o donata. Rimase tuttavia, per così dire, nell'ambiente, perché la ritroviamo nelle mani di Enzo Cellini, che fu dai primi del '900 fino agli anni '20 direttore del palcoscenico del Teatro Regio di Torino e la cui moglie, Giacinta, fu anch'essa, notiamolo, coreografa. Succes-

sivamente la collezione passò alla signora Giuseppina Cellini, nuora di Enzo, che, trasferitasi negli Stati Uniti, l'affidò alla sorella, signora Renata Belmondo. Desiderando cedere la collezione, ma al tempo stesso assicurarsi che essa rimanesse nella sua città di origine, la signora Cellini consentì infine che venisse acquistata dalla Città di Torino e quindi affidata alla Biblioteca Della Corte.

I 2725 disegni pervenutici (non si può escludere che nei precedenti passaggi non si sia verificata qualche sia pur lieve dispersione) sono per lo più foglietti sciolti. Una piccola parte soltanto si è conservata in fascette di cartoncino grigio, con evidenza coeve, preziose ai fini dell'attribuzione, poiché recano, oltre all'indicazione del contenuto di ciascuna, le iniziali E.V. Da un certo punto di vista, i disegni sono sorprendentemente simili tra loro, se si considera che coprono un'arco di parecchi decenni, e delineano l'immagine di un lavoro paziente e metodico. La tecnica non varia con il passare degli anni e il succedersi delle opere rappresentate: matita e inchiostro nero o bluastro su carta bianca o cilestrina (due soli sono i disegni a colori, di modesta qualità); nelle dimensioni si registrano differenze di pochi millimetri (in media 166-167 mm di altezza e 95-96 mm di base). Quasi tutti i disegni recano brevi appunti lungo i margini, con indicazioni dei colori previsti per i costumi o dei tessuti e dei materiali da adoperarsi. Abbastanza frequentemente compaiono i titoli delle opere e dei balli cui i figurini si riferiscono o i nomi dei personaggi, annotazioni che finora hanno consentito di riconoscere circa cento tra opere e balli.

Del resto i figurini relativi a specifiche opere o, presumibilmente, a determinate rappresentazioni, costituiscono solo una parte, sia pure consistente, della raccolta. I rimanenti si possono considerare un repertorio di costumi predisposto da Viganò per potervi attingere via via che se ne presentava l'occasione o la necessità, come verrà chiarito nelle pagine successive, insieme con altre e più significative questioni, quali le fonti cui i figurini si ispirano, l'importanza della documentazione iconografica che rappresentano e più in generale il quadro culturale nel quale si inserisce la Collezione Cellini.

Una considerazione tuttavia ancora si impone. L'acquisizione da parte della Biblioteca Della Corte, ha in-

serito nel patrimonio culturale di un istituto pubblico una raccolta di notevole interesse per la storia del teatro musicale, mettendola quindi a disposizione di studiosi e ricercatori; ma questa stessa acquisizione, e così pure quella altrettanto recente dell'album di acquerelli di Francesco Gonin, proposto anch'esso in mostra, assume un maggior rilievo se messa in relazione con altre collezioni, come quella di libretti d'opera, già possedute

dalla biblioteca. Il fatto stesso che alcuni di quei libretti vengano esposti accanto ai figurini dimostra come le due raccolte si illuminino e si completino a vicenda: dall'una e dall'altra potranno scaturire contributi allo studio della messa in scena ottocentesca, un aspetto della storia del melodramma sul quale si è soffermata con particolare attenzione la ricerca musicologica degli ultimi anni.

Per gentile concessione degli Autori e della Fondazione Giorgio Cini di Venezia si riproduce qui parte di uno studio in corso di pubblicazione negli *Atti* del Convegno Internazionale di Studi organizzato dall'Istituto di Lettere Musica e Teatro della Fondazione Giorgio Cini: *Drammaturgia musicale e disposizioni sceniche di Giuseppe Verdi Venezia 1979*.

UN ELEMENTO INESPLORATO DELLA MESSA IN SCENA DEL XIX SECOLO: I FIGURINI ITALIANI DELLE OPERE DI VERDI¹

[...] Nel novembre 1977, nel corso del V Congresso Internazionale di Studi Verdiani a Danville, Kentucky, due conferenze trattarono la messa in scena del *Macbeth*. L'una di Marcello Conati², ricostruiva diversi aspetti della messa in scena originale di quest'opera (Firenze, 1847) sulla base di vari documenti (lettere, cronache ecc.). L'altra di Robert Cohen³ rivelava l'esistenza di diversi documenti iconografici riguardanti, con l'eccezione di uno, fonti francesi per la prima del *Macbeth* a Parigi nel 1865; l'eccezione consisteva in una serie di figurini di origine italiana, conservati nel Fonds Rondel del Département des Arts du Spectacle della Bibliothèque Nationale⁴. Questa serie è costituita da 23 disegni di costumi su 14 tavole⁵.

Mentre la datazione di questi figurini, lo studio della loro origine specifica, così come il loro significato furono trattati da Robert Cohen a Danville, l'esistenza di un gruppo così affascinante di disegni di costumi ci porta a sollevare una serie di domande, cioè:

- 1) i figurini del *Macbeth* costituiscono dei documenti di archivio eccezionali, o semplicemente una delle numerose fonti italiane consimili?
- 2) nel secondo caso, quanti documenti di questo genere esistono per le opere di Verdi, quanti tra essi rappresentano i costumi originali che risalgono alle prime rap-

presentazioni, e a chi spettava la responsabilità di copiarli e diffonderli?

- 3) se ci si trova in presenza di numerosi disegni di costumi simili per la stessa opera, da quale epoca sono stati utilizzati in modo uniforme nei diversi teatri?

- 4) in quale misura la concezione parigina di una messa in scena immutabile⁶ ha influenzato la riproduzione e la distribuzione dei disegni di costumi in Italia?

- 5) essendosi ritrovati dei figurini per il *Macbeth* in una collezione parigina, si possono rintracciare altri figurini italiani a Parigi e dimostrare così l'influenza dei procedimenti teatrali italiani sugli allestimenti di opere italiane in Francia, e infine

- 6) sapendo che Verdi era particolarmente attento all'esattezza storica dei figurini del *Macbeth*⁷ — e che approvò quelli che furono scelti per la prima rappresentazione di quest'opera — in quale misura tutti i figurini scoperti successivamente rappresentano le idee del compositore⁸?

Per rispondere a queste domande, occorrerebbe effettuare ricerche in numerose biblioteche ed archivi, impresa necessariamente assai lunga. Tuttavia i primi risultati dei nostri lavori ci permettono già di rilevare l'esistenza di una vasta documentazione — per la maggior parte inesplorata — custodita in diverse collezioni pubbliche e private in Italia e in Francia. Abbiamo finora studiato e fotografato figurini di opere di Verdi in sei archivi e biblioteche [...] Delle sei collezioni studiate, due si trovano a Parigi e quattro in Italia. Le collezioni parigine sono conservate alla Bibliothèque de l'Opéra e al Département des Arts du Spectacle della Bibliothèque Nationale [Collection Rondel] precedentemente ricordata. Le collezioni italiane sono l'Archivio Storico del Teatro Regio a Parma, due collezioni milanesi — il Museo Teatrale alla Scala e la Collezione Bertarelli nella Biblioteca Trivulziana — e la torinese Collezione Cellini⁹ [...] Prima di intraprendere una breve descrizione del contenuto di ciascuna collezione, e uno studio comparativo delle fonti per ciascuna opera, sarà utile illustrare le diverse tecniche utilizzate per rappresentare i costumi. Esse si dividono in quattro categorie:

- 1) disegni colorati ad acquerello, ad esempio nella cartella della *Giovanna d'Arco* a Parma;
- 2) schizzi, non colorati, a matita od a inchiostro o a entrambi, per esempio nella cartella de *I Masnadieri*

alla Bibliothèque de l'Opéra di Parigi — dove si indicavano talvolta i colori per la realizzazione dei costumi; 3) disegni di costumi su carta da ricalco tracciati partendo da fonti esistenti, come dimostra un disegno tratto dal fascicolo *Macbeth*¹⁰ a Parma; e infine 4) litografie colorate come quelle della Collezione Bertarelli, nella serie per *Luisa Miller*.

La segnatura «Côte D 130» della Bibliothèque de l'Opéra di Parigi comprende dieci volumi intitolati «costumi italiani» che appartenevano in origine al Théâtre Italien di Parigi. La collezione completa consiste quasi interamente di disegni non colorati a matita e inchiostro e contiene dei figurini di origine italiana per diverse opere, tra cui le sei seguenti opere di Verdi: *Aroldo*, *Attila*, *Un ballo in maschera*, *La battaglia di Legnano*, *Don Carlo* e *I Masnadieri*¹¹. Il numero dei figurini in ciascuno di questi fascicoli varia tra 9 e 31.

La Bibliothèque des Arts du Spectacle possiede un solo fascicolo, quello per *Macbeth*, comprendente 23 figurini su cinque tavole ad acquerello e nove a matita.

La collezione di Parma contiene figurini per dodici opere di Verdi: un gruppo ciascuna per *Aroldo*, *Attila*, *La battaglia di Legnano*, *Ernani*, *Giovanna di Guzman*, *I Lombardi alla prima crociata*, *Luisa Miller*, *I Masnadieri*, *Rigoletto* e *Il Trovatore*, e due gruppi invece per *Macbeth* e *Giovanna d'Arco*. Una delle due serie per *Macbeth* è costituita da litografie, pubblicate da *La Gazzetta Musicale di Milano*, quelle per *Rigoletto* e *Il Trovatore* sono soprattutto litografie, le altre sono sia acquerelli sia disegni non colorati a inchiostro e a matita. Ciascun gruppo contiene un numero di figurini che varia da cinque nelle due serie per *Macbeth* a quarantasette in una delle due serie per *Giovanna d'Arco*.

Il Museo Teatrale alla Scala che, di tutte le collezioni fin qui studiate possiede il maggior numero di costumi per le opere di Verdi, conserva principalmente degli acquerelli. Abbiamo in questa tecnica 13 figurini per *Alzira*, 16 per *Un ballo in maschera*, 31 per *La battaglia di Legnano*, 60 per *Giovanna di Guzman*, 20 per *Jérusalem*, 34 per *Giovanna d'Arco*, 9 per *Luisa Miller*, 10 per il *Nabucco*, 21 per *Simon Boccanegra* e 24 per *La Traviata*. Questa collezione possiede inoltre delle riproduzioni litografiche dei quattro costumi per *I Masnadieri* (pubblicate da *L'Italia Musicale*) e una serie di 21 litografie per *Rigoletto* pubblicate da Ricordi¹².

La Collezione Bertarelli è quella che possiede il maggior numero di figurini sotto forma di litografie tra gli archivi studiati. Ad eccezione delle due serie di acquerelli per *Un ballo in maschera* (ciascun insieme contiene 29 disegni), i figurini per le opere di Verdi in questa collezione sono costituiti esclusivamente di litografie che furono tutte pubblicate nel giornale *Il Cosmorama Pittorico*¹³. Rilegate in un solo volume con i figurini per opere di altri compositori¹⁴, troviamo otto figurini per *Rigoletto*, sei per *Il Trovatore*, cinque per *I Masnadieri*, cinque per *Macbeth*, tre per *Luisa Miller* e due per *La Traviata*.

Infine la Collezione Cellini a Torino possiede unicamente disegni non colorati a matita e a inchiostro per undici opere di Verdi, cioè *Alzira*, *Attila*, *Un ballo in maschera*, *Giovanna d'Arco*, *Luisa Miller*, *Macbeth*, *I Masnadieri*, *Nabucco*, *Rigoletto*, *Stiffelio* e *I Vespri siciliani**. Il numero di figurini per ciascuna di queste opere varia da uno per *I Vespri* a quarantadue per *Macbeth*.

Tutti i figurini sopra menzionati risalgono al tempo di Verdi e siccome alcune serie di disegni sono datate¹⁵ è certo che numerose di esse sono state utilizzate per degli allestimenti vicini alla creazione, se non per delle prime rappresentazioni. Cominciamo da uno studio dei figurini pubblicati, che faremo seguire da uno studio comparativo dei disegni.

Nel 1847, tra il 3 novembre e il 22 dicembre, cinque litografie di costumi per *Macbeth*, disegnate da Roberto Focosi, furono pubblicate da *La Gazzetta Musicale di Milano*. Sembra che si tratti dei primi figurini italiani pubblicati per le opere di Verdi. Secondo la generale tendenza romantica verso un'esattezza storica nelle messe in scena, queste litografie erano destinate a «rimediare a dei possibili errori nei costumi per le nuove opere nel nostro teatro musicale»¹⁶.

Poco tempo dopo, l'editore Lucca cominciò la pubblicazione di figurini come supplemento per *L'Italia Musicale*¹⁷, cinque per *I Masnadieri* apparvero tra il 24 novembre e il 22 dicembre. Le litografie per *Macbeth* e quelle per *I Masnadieri* apparvero alla fine del 1847, anno di creazione delle due opere. Essendo pubblicate come stampate a parte, queste litografie si trovano spesso separate dal periodico originale e sono dunque molto rare. In effetti, la presentazione da parte di David Lawton di tre delle cinque litografie per *Macbeth* estrat-



1 - *Il Profeta* (Parigi, Bibliothèqe de l'Opéra)



2 - *Il Profeta* (Milano, Collezione Bertarelli)

te dagli archivi Ricordi, in occasione del V Congresso di Studi Verdiani (Danville, Kentucky) ha costituito finora il nostro solo riferimento per la localizzazione di queste fonti. Tuttavia le nostre recenti ricerche ci hanno permesso di localizzare, negli archivi di Parma, la serie completa di cinque litografie per il *Macbeth*¹⁸.

Portiamo ora la nostra attenzione sui figurini pubblicati in diverse epoche da *Il Cosmorama Pittorico*, che sono rilegati in un solo volume presso la Collezione Bertarelli. Nell'angolo superiore sinistro di tutte le litografie, salvo due, si trova stampato «Cosmorama Pittorico» [...] e nell'angolo superiore destro un numero di figurino. Questo volume contiene in tutto cinquantuno litografie che portano — salvo un'eccezione — dei numeri consecutivi, ed un solo figurino non numerato per Germont de *La Traviata*. Trenta descrivono costumi per opere di Verdi, per le quali abbiamo già citato il numero dei figurini.

Ad eccezione delle litografie pubblicate dai giornali dell'epoca, non abbiamo trovato che tre altre serie di litografie — in tutti e tre i casi senza alcuna indicazione d'origine. Due descrivono costumi per *Rigoletto* e l'ultima per *Il Trovatore*. Una delle serie per *Rigoletto* si trova al Museo Teatrale alla Scala¹⁹. L'altra, una serie molto interessante di sette tavole, si trova a Parma. Ognuna di queste sette tavole contiene due o tre figurini, ciascuno di pari importanza. Questa caratteristica distingue questa serie, così come quella per *I Masnadieri*, dalla maggior parte delle altre litografie che mostrano generalmente un personaggio dominante, anche quando ne sono presenti degli altri. La serie per *Il Trovatore*, comprendente dieci litografie non colorate, si trova a Parma [...]

Sebbene sia necessario proseguire le ricerche per associare le litografie a delle rappresentazioni specifiche, si può ipotizzare che diversi giornali abbiano scelto di riprodurre gli stessi disegni perché erano stati impiegati — o destinati ad essere impiegati — al momento di una rappresentazione importante, quando non si tratti della prima di un'opera²⁰. È probabile che uno studio comparato dei figurini e delle stampe pubblicate nell'editoria illustrata dell'epoca ci permetterà ulteriormente di dimostrare che certe litografie rappresentano costumi del tempo della creazione, ma che questo non è tuttavia il caso di altri, quali le litografie per il *Macbeth*

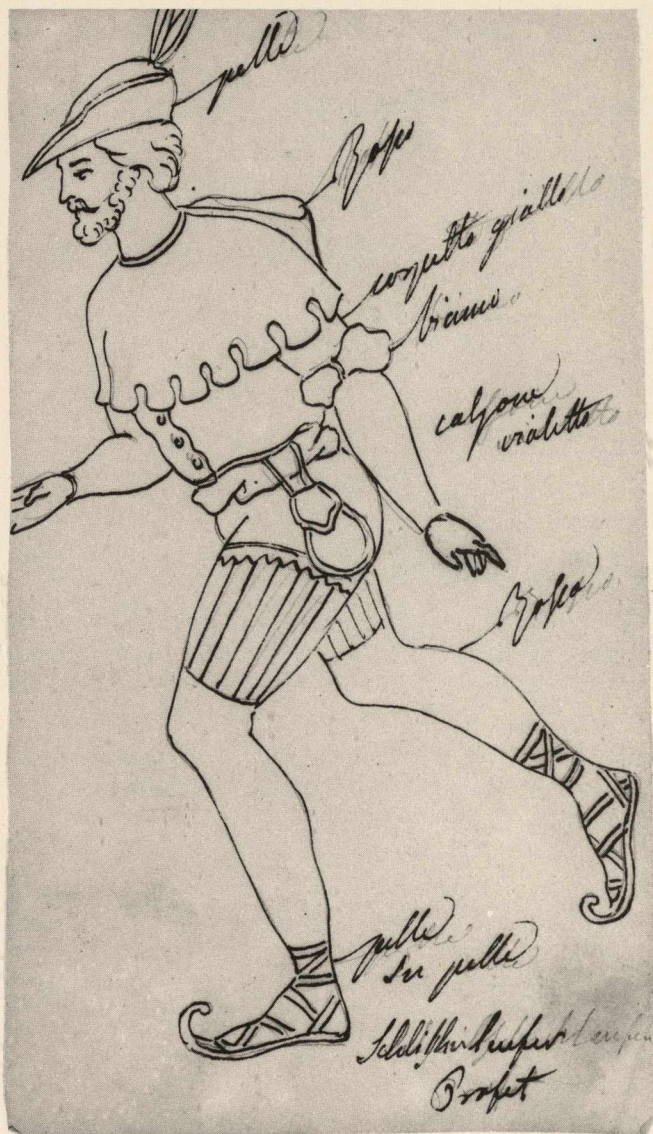
— così come ha dimostrato Robert Cohen nella sua conferenza al tempo del Congresso Macbeth nel Kentucky. Nondimeno, dal momento che i figurini venivano pubblicati, erano regolarmente ricopiati a mano, ed esistono dunque in numerose collezioni. Così per esempio un figurino pubblicato da *Il Cosmorama Pittorico* per *I Masnadieri* appare nella Collezione Cellini e la litografia rappresentante Macbeth come guerriero, pubblicata da Ricordi, si ritrova a Parigi, Parma e Torino. Si attribuiva una tale importanza ai figurini stampati che le loro copie a mano apparivano in diverse serie che non avrebbero nessun tratto in comune se non il fatto che contengono tutte copie a mano di fonti stampate. È il caso delle 14 tavole di figurini per *Macbeth* alla Bibliothèque des Arts du Spectacle a Parigi e dei 42 figurini per la stessa opera nella Collezione Cellini a Torino. Le due serie hanno in comune esclusivamente delle copie di cinque litografie pubblicate da *La Gazzetta Musicale*.

Prima di rivolgerci verso le fonti disegnative dobbiamo aggiungere un commento alle nostre osservazioni circa le litografie pubblicate da *Il Cosmorama Pittorico*. Oltre ai figurini per opere italiane, vi sono otto litografie rappresentanti costumi per *Le Prophète* di Meyerbeer, opera celebre all'epoca, che fu rappresentata per la prima volta all'Opéra di Parigi nel 1849. Tutti questi figurini sono delle copie ristampate di quelli che apparvero nella *Galerie Dramatique, Costumes des Théâtres de Paris*²¹, pubblicata a Parigi dalla Maison Martinet. Per illustrare questa affermazione presentiamo nella fig. 1 la litografia del costume per i pattinatori che apparve nella pubblicazione francese e nella fig. 2 quello che compare nella pubblicazione italiana. Inoltre il fatto che otto litografie furono pubblicate per l'opera di Meyerbeer — numero che non fu eguagliato che dalle litografie per *Rigoletto* — testimonia il grande interesse che i lettori del giornale accordavano agli elementi visivi di questo allestimento francese.

[...] Abbiamo studiato i disegni di figurini in due collezioni italiane per determinare in che misura la pubblicazione di figurini per opere francesi fosse utilizzata negli allestimenti italiani delle stesse opere. In questo caso il nostro studio si è limitato alla Collezione Cellini e a quella di Parma. Come mostreranno i nostri esempi, abbiamo trovato in questi due fondi delle riproduzioni esatte di figurini pubblicati per l'opera di Meyerbeer.



3 - Il Profeta (Parma, Archivio Storico del Teatro Regio)



4 - Il Profeta (Torino, Collezione Cellini)

L'esempio (fig. 3) dei pattinatori tratto dagli archivi del Teatro Regio di Parma è, come si può osservare una copia all'acquerello della fonte stampata. [...] Lo stesso figurino appare nella Collezione Cellini come un disegno non colorato (fig. 4 e fig. 25). Si può con questo dimostrare chiaramente che la pubblicazione di figurini a Parigi comportava l'utilizzazione degli stessi costumi sulla scena dei teatri italiani. Ciò conferma il grande interesse che gli italiani portavano alla messa in scena parigina e una delle maniere in cui questo interesse si trasformava in una realtà teatrale in Italia.

Affrontiamo ora il rapporto tra le fonti disegnative per ciascuna opera. In questa prospettiva, non possiamo considerare i disegni di costumi delle opere per le quali non abbiamo che un gruppo di figurini, quali *Don Carlo*, *Ernani*, *Jérusalem*, *I Lombardi*, *Simon Boccanegra* e *La Traviata*. Non considereremo nemmeno le collezioni di figurini che non hanno che pochi punti in comune tra di loro. I tredici acquerelli per *Alzira* al Museo Teatrale alla Scala non presentano somiglianza con i dieci disegni ad inchiostro per la stessa opera nella Collezione Cellini e lo stesso si può dire a proposito dei figurini per *Giovanna di Guzman* a Parma e alla Scala, per il *Nabucco* alla Scala e a Torino e per *Luisa Miller* a Parma, alla Scala e a Torino.

Per contro, i rapporti tra le fonti disegnative per *Aroldo*, *Attila*, *Un ballo in maschera*, *La battaglia di Legnano*, *I Masnadieri* e *Macbeth* sono assai notevoli [...]. Inoltre i documenti che dimostrano l'esistenza di un circuito organizzato di distribuzione dei costumi non si limitano alla esatta corrispondenza tra i figurini. Quelli di Parma e di Parigi sono in numerosi casi racchiusi in camicie aperte su tre lati, sulle quali è incollata un'etichetta bianca contornata da un disegno assai elaborato. Le buste di Parigi e di Parma sono talmente simili che non vi è alcun dubbio che provengano dalla stessa agenzia teatrale [...].

Come abbiamo precedentemente segnalato vi sono un certo numero di gruppi di figurini per le stesse opere che sono nettamente distinti. È per questo che non è possibile a questo punto della nostra ricerca dimostrare un'evoluzione costante e ben definita per le fonti disegnative diverse da quelle di Parma e Parigi. Abbiamo però un notevole esempio di concordanza tra i figurini per *Un ballo in maschera*, opera per la quale esiste un

gruppo alla Scala, due alla Collezione Bertarelli, uno al Théâtre Italien e uno nella Collezione Cellini. È da notare che ciascun disegno in uno dei due gruppi della Collezione Bertarelli porta il timbro «Bologna Agenzia Teatrale Dir.^t Vitali e C.ⁱ». Per dimostrare il rapporto tra queste fonti esamineremo un figurino, quello per Renato, nella prima serie della Collezione Bertarelli (fig. 5), nella seconda serie della stessa Collezione (fig. 6) — si noti il timbro dell'agenzia teatrale — negli archivi del Théâtre Italien (fig. 7) e infine nella Collezione Cellini (fig. 8). Il rapporto tra di essi è netto. Inoltre, la corrispondenza esatta che qui osserviamo è indicativa del rapporto che esiste tra tutti i figurini nelle cinque serie. Ci è dunque permesso di concludere che i medesimi costumi per *Un ballo in maschera* furono visti sulle scene dei teatri attraverso l'Italia e a Parigi, e che esisteva per questo fatto un circuito assai elaborato di distribuzione di costumi delle agenzie teatrali che si estende ben al di là di Parma - Parigi.

I figurini per *Un ballo in maschera* aprono dunque vie nuove per la ricerca e dimostrano allo stesso tempo che il nostro lavoro costituisce solo una prima tappa verso una comprensione dell'importanza, della distribuzione e del rapporto esistente tra i figurini per le opere di Verdi negli archivi teatrali e pertanto con quali fonti visive fossero allestite le sue opere in Italia e a Parigi in quegli anni.

Il nostro studio consiste dunque:

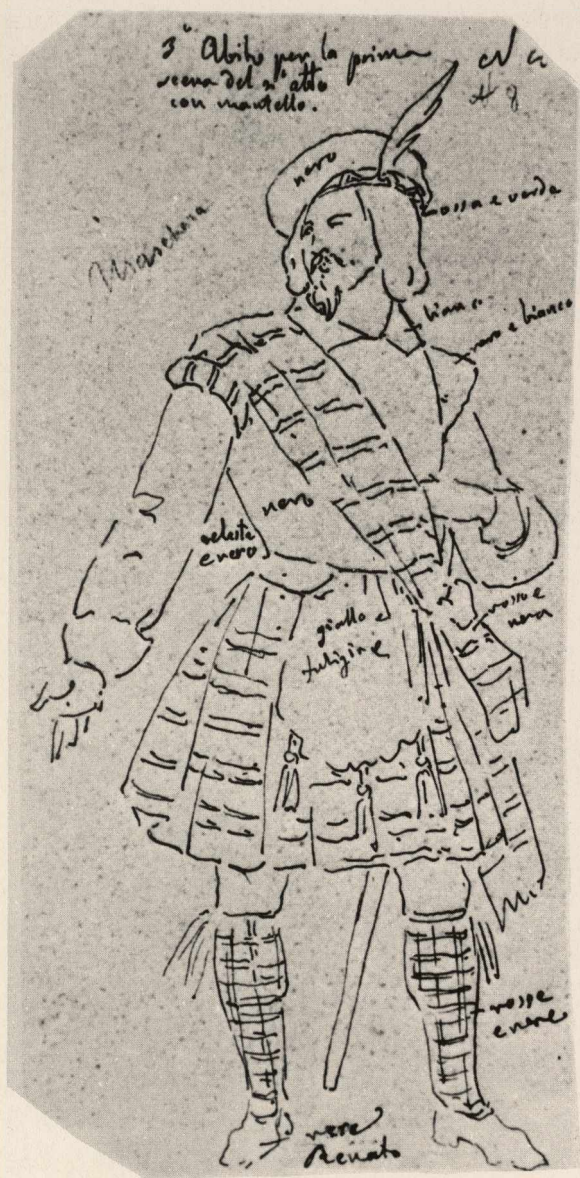
- 1) nel far conoscere un gran numero di figurini disegnati e stampati finora sconosciuti;
- 2) nel dimostrare la corrispondenza esatta esistente tra le fonti di Parma e Parigi, indicando nel contempo che l'utilizzazione di costumi identici si estendeva ben al di là di questa prima relazione;
- 3) nell'attirare l'attenzione sul ruolo importante che svolsero le agenzie teatrali (tutto il problema delle agenzie teatrali è importante e resta inesplorato);
- 4) nel dimostrare l'influenza dei figurini pubblicati a Parigi sui modi operativi teatrali italiani;
- 5) nel rilevare che l'influenza dei modi operativi non si limitava alla direzione Parigi - Italia, ma era reciproca, avendo superato i confini alcuni modi italiani in seguito alla circolazione di opere italiane, e infine
- 6) nel proporre vie nuove per la ricerca futura in questo campo.



5 - Un ballo in maschera (Milano, Collezione Bertarelli)



6 - Un ballo in maschera (Milano, Collezione Bertarelli)



L'esistenza di numerose fonti identiche negli archivi teatrali può in un certo senso suggerire che fosse più economico rivolgersi alle agenzie teatrali per ottenere delle copie dei figurini, piuttosto che crearne dei nuovi. Ma sembra piuttosto probabile che una tale corrispondenza di fonti riveli un aspetto, come nel caso delle disposizioni sceniche, della tendenza generale verso una messa in scena completa ed inalterabile. L'idea di codificare e di preservare la messa in scena comincia con gli allestimenti parigini alla fine del terzo decennio dell'800, con la pubblicazione dei libretti scenici²², dei figurini e simili procedimenti nel campo scenografico²³. La maniera parigina di conservare la messa in scena, come il vivo interesse per l'autenticità storica degli allestimenti all'Opéra di Parigi ha fortemente impressionato

i compositori italiani. Infatti, Verdi stesso trasferì in Italia la prassi francese di trascrivere e di pubblicare dei libretti scenici. È probabile quindi che questa corrispondenza tra i figurini non facesse che assicurare il carattere costante di questo elemento della messa in scena.

Ricerche successive ci permetteranno certamente di stabilire quali figurini risalgano a prime rappresentazioni, o a rappresentazioni particolarmente importanti; questi dovranno prendere posto accanto alle disposizioni sceniche in qualità di fonti essenziali allo studio della messa in scena originale e che ci permetteranno di pervenire a delle rappresentazioni contemporanee autentiche. Ecco il punto sulla situazione.

Robert Cohen - Marcello Conati

NOTE

* In seguito sono stati individuati figurini per altre due opere verdiane: *I due Foscari* e *Il Trovatore* [N. d. T.].

¹ Ringraziamo il Service de la recherche universitaire du Ministère de l'éducation du Québec che ha favorito questa ricerca. Teniamo ugualmente a sottolineare l'importanza della collaborazione dei conservatori e responsabili di collezioni pubbliche, così come i proprietari di collezioni private che hanno a più riprese facilitato il nostro lavoro. A questo titolo rivolgiamo i nostri sinceri ringraziamenti alle seguenti persone: sigg. Giacomo Agostini e Valerio Cervetti (Parma), maestro Giampiero Tintori (Milano), signora Renata Belmondo (Torino), signorine Nicole Wild e Marie-Françoise Christout (Parigi).

² «La messinscena del Macbeth: appunti storici e considerazioni».

³ «Macbeth in Paris, New Iconographical Documents».

⁴ Questa biblioteca è più conosciuta sotto il nome di Bibliothèque de l'Arsenal.

⁵ Questi documenti saranno riprodotti nel *Macbeth Sourcebook*, New York, W. W. Norton, in corso di stampa.

⁶ Per uno studio del genere dei documenti di archivio che ci permettono di esplorare la messinscena lirica a Parigi durante l'epoca romantica, vedi Cohen «On the Reconstruction of the Visual Elements of French Grand Opera: Unexplored Sources in Parisian Collections», Atti del XII Congresso della Société internationale de musicologie, in corso di stampa.

⁷ Vedi a questo proposito la lettera che Verdi indirizzò a Tito Ricordi nel gennaio 1847, e quella che indirizzò ad Alessan-

dro Lanari il 21 gennaio 1847, riprodotte entrambe nel *Macbeth Sourcebook*, op. cit.

⁸ Vedi per esempio Martin Chusid, «Verdi's Own Words: His Thoughts on Performance, with Special Reference to *Don Carlos*, *Otello* and *Falstaff*», *The Verdi Companion*, a cura di William Weaver e Martin Chusid, New York, W. W. Norton, 1979, 144-192.

⁹ Ringraziamo la signora Mercedes Viale Ferrero per avere avuto l'estrema cortesia di attirare la nostra attenzione su questa collezione.

¹⁰ Questo esempio [...] è copiato da una stampa pubblicata da *La Gazzetta Musicale di Milano*. Si incontrerà più avanti nel testo una discussione riguardante le stampe per *Macbeth* pubblicate in questo giornale.

¹¹ La «côte D 130» contiene pure 18 figurini per *I due Foscari*, opera attribuita nella cartella al compositore Zenger. Tuttavia per diverse ragioni, e nonostante questa attribuzione, è possibile che alcuni di questi disegni siano serviti per la rappresentazione dell'opera di Verdi dello stesso nome, nel 1846, al Théâtre Italien.

¹² Per questo studio abbiamo scartato le litografie alla Scala posteriori al 1865.

¹³ Seconda serie, a.l.: 1851; «Giornale storico, letterario, artistico, teatrale, satirico, si pubblica il Martedì e Sabato, non più tardi delle ore sei pomeridiane, e in caso di festa nel giorno susseguente».

¹⁴ Donizetti, *Roberto Devereux* (2), Rossini, *Mosé* (2), Meyerbeer, *Il Profeta* (8), Petrella, *Marco Visconti* (8).

¹⁵ Alla Scala tutte le serie sono datate, come quelle per *Luisa*

Miller e Rigoletto a Parma, e quelle per il Ballo e Don Carlo a Parigi.

¹⁶ «Altri figurini del Macbeth», *La Gazzetta Musicale di Milano*, VI, 49 (8 dicembre 1847) 389. Tre articoli apparvero sul tema della pubblicazione dei figurini del Macbeth sulla stessa rivista, l'articolo precedentemente citato e i seguenti: «A proposito della litografia colorata rappresentante Macbeth», VI, 44 (3 novembre 1847), 345, e «Ultimi figurini del Macbeth», VI, 51 (22 dicembre 1847), 405.

¹⁷ Il professor David Rosen ci ha gentilmente segnalato che la Biblioteca Nazionale Braidense (Milano) possiede una serie de *L'Italia Musicale* che contiene tutti i figurini tranne il primo.

¹⁸ Per la riproduzione di questi figurini, vedi *Macbeth Sourcebook*, op. cit.

¹⁹ Poiché questa serie era in esposizione, non è stato possibile fotografarla e successivamente studiarla.

²⁰ Poiché le litografie per il Macbeth pubblicate da *La Gazzetta Musicale* e quelle per *I Masnadieri* pubblicate da *L'Italia Musicale*, apparvero nel 1847, anno in cui queste opere furono rappresentate per la prima volta, e poiché un articolo che accompagnava la pubblicazione delle litografie ne *La Gazzetta Musicale* parla di una nuova prassi consistente nel pubblicare, per la prima volta in Italia, figurini autentici sul piano

storico, come avveniva da molto tempo a Parigi, è probabile che esse abbiano preceduto la pubblicazione degli stessi disegni sul *Cosmorama Pittorico*. Inoltre vista l'assoluta rassomiglianza tra i figurini per Macbeth de *La Gazzetta Musicale* e quelli pubblicati dal *Cosmorama Pittorico*, è possibile che il redattore di quest'ultimo giornale abbia semplicemente fatto copiare le litografie de *La Gazzetta Musicale di Milano* per pubblicarle.

²¹ *La Petite Galerie dramatique ou recueil de differents costumes d'auteurs des théâtres de la capitale* che — fondata «verso il 1800», come indica un catalogo pubblicato da questa fonte — diviene nel 1844 la *Galerie dramatique, costumes des théâtres de Paris*, pubblicata fino al 1871; composte esclusivamente di litografie colorate, le due collezioni furono pubblicate dalla Maison Martinet. In circa settantadue anni, la *Petite galerie* e la *Galerie dramatique* hanno riprodotto in tutto 2637 costumi.

²² Vedi a questo proposito: Cohen «La conservation de la tradition scénique sur la scène lyrique en France au XIX siècle: le livrets de mise en scène et la Bibliothèque de l'Association de la Régie théâtrale», *Revue de Musicologie*, LXIV, 2 (1978), 253-267 più sei tavole fuori testo.

²³ Vedi per esempio: Ciceri e Léger-Larbouillat, *Décorations Théâtrales*, Paris, Léger-Larbouillat, 1830.

EDOARDO VIGANÒ E LA VITA TEATRALE DEL SUO TEMPO

La raccolta di oltre duemilasettecento disegni per costumi teatrali, già di proprietà di Enzio Cellini e recentemente pervenuta alla Biblioteca Musicale «A. Della Corte», costituisce un fondo tanto importante quanto — per certi aspetti — problematico. L'autore dei disegni non è identificato con certezza documentaria, anche se è fondata l'attribuzione della maggior parte dei fogli a Edoardo Viganò, sicuro autore di quelli tracciati al verso di lettere a lui indirizzate e di alcuni altri siglati con le iniziali «E. V.». Ma a questo punto è inevitabile la domanda: e chi era Edoardo Viganò? Della sua attività di inventore di abiti teatrali non v'è altra testimonianza se non questi disegni; della sua vita e della sua carriera di danzatore e coreografo si hanno notizie frammentarie e discontinue. Di certo si sa che appartenne ad una dinastia di coreografi e danzatori celebre, esaltata e financo mitizzata¹; e si sa pure che, nonostante portasse un nome così prestigioso, la sua vicenda professionale non fu facile: attivo per lunghi anni con onesto impegno non conobbe mai eclatanti successi di pubblico né incondizionati riconoscimenti di intenditori². A questo ritratto modesto e un po' grigio i disegni della raccolta Cellini aggiungono qualche tratto più risaltato: da essi si può dedurre che Edoardo ebbe notevoli interessi culturali, che fu buon conoscitore della tecnica coreografica e della pratica teatrale, che ebbe doti di disegnatore preciso e puntuale. La sua versatilità non era, va pur detto, un caso eccezionale: la formazione di un coreografo tra la seconda metà del Settecento e la prima metà dell'Ottocento comprendeva, oltre naturalmente alla danza, lo studio della musica (Salvatore e Giulio Viganò erano compositori di talento); nozioni di belle arti (Urbano Garzia disegnava i costumi dei suoi balli); una aggiornata informazione letteraria (lo dimostrano le scelte e i programmi di Gaspare e Pietro Angiolini, di Salvatore Viganò); insomma una educazione artistica ed intellettuale assai superiore alla media³. Si intende che tale educazione era funzionale al fine specifico della danza; e in certo modo una finalizzazione consimile si può riconoscere nei disegni della raccolta Cellini, che hanno caratteri diversi da quelli dei disegni eseguiti da

pittori, scenografi o decoratori. Sbaglierebbe chi si aspettasse di trovare in questi foglietti sciolti una ordinata serie di eleganti figurini destinati ad essere riprodotti e diffusi in pubblicazioni a stampa sul tipo dei *Costumi dei popoli* di Sergent⁴ o dei *Fasti del Teatro alla Scala* (con gli abiti inventati da Pistrucci)⁵, o degli album-ricordo di feste⁶. D'altra parte i fogli della raccolta Cellini non sono paragonabili nemmeno con altri disegni che, pur non destinati alla pubblicazione, forniscono una immagine definita e completa dell'abito teatrale figurato come modello esemplare: come avviene negli album di costumi di Pregliasco e Sanquirico⁷. La raccolta Cellini è, invece, un repertorio di appunti in cui sono annotati tipi di abiti teatrali distinti per fogge stilistiche, caratteri storici ed etnografici; in cui sono memorizzati passi, movenze, atteggiamenti coreografici e drammatici, canoni gestuali; è, in altre parole, uno strumento di lavoro, destinato all'uso e alla consultazione professionale. Non necessariamente attraenti, spesso diseguali per qualità ed esecuzione (taluni finitissimi, altri somari e sbrigativi), questi disegni sono tuttavia interessantissimi proprio per il loro carattere sperimentale e preparatorio: scorrendo i fogli si ha l'impressione di entrare in un laboratorio di produzione, non nella vetrina dove si espone il prodotto finito. Meglio che in altre raccolte artisticamente più importanti possiamo seguire qui il metodo di lavoro di un disegnatore di costumi teatrali, riconoscere le sue fonti di ispirazione, i suoi modelli figurativi e culturali; ma proprio da ciò nasce la problematicità dei disegni. Occorre infatti distinguere caso per caso le invenzioni originali dalle repliche e dalle copie, individuare le molteplici citazioni, attinte da disegnatori antichi e recenti (Marini, Pregliasco, Pistrucci, Hayez, Sanquirico, Francesco e Guido Gonin), da repertori di consultazione (Giulio Ferrario), da vignette di libri (come quelle, derivate da Francesco Hayez, per *Ivanhoe*), infine dalla diretta frequentazione teatrale (ed è la fonte più difficilmente riconoscibile e documentabile). Una indagine filologica altrettanto accurata è, e sarà, necessaria per catalogare la raccolta, selezionando e raggruppando i disegni omogenei, identificando le opere in musica, i balli, i drammi ai quali si riferiscono. L'impegno è reso più arduo dal metodo operativo di Viganò, che era solito preparare disegni di costumi tipici («Svizzeri», «Alamanni», «Scozzesi» e

così via) per utilizzarli poi secondo le esigenze di opere specifiche (*Guglielmo Tell*, *Chiara di Rosenberg*, *Lucia di Lammermoor*) o magari in due opere diverse purché di analogo ambiente storico. Una ulteriore difficoltà è costituita dal fatto che Viganò, pur indicando spesso i titoli di opere o di balli, non annotava mai il luogo e la data delle rappresentazioni, sicché solo in rarissimi casi si può, quanto meno, ipotizzare la destinazione dei disegni⁸. Il completo ordinamento della raccolta Cellini richiederà dunque molto tempo; tuttavia già da una prima fase di approccio e conoscenza sono emersi numerosi nuclei significativi; una parte di questi è presentata nella mostra, in prevalenza costumi per opere e balli composti nel trentennio 1829-1859⁹. E che trentennio! Per le opere di compositori italiani il percorso inizia col *Guglielmo Tell* di Rossini e seguita con *La Sonnambula* di Bellini, *La Favorita* e *Linda di Chamounix* di Donizetti, *Il Reggente* di Mercadante, fino al nutrito gruppo di opere di Verdi (*Alzira*, *Attila*, *Macbeth*, *Luisa Miller*, *Un Ballo in maschera*). Per i compositori stranieri ecco i costumi per un «grand-opéra» di Meyerbeer, *Il Profeta*, e per il *Lohengrin* di Wagner. Il gusto del romanzesco storico di ispirazione letteraria è ricordato con i disegni per due melodrammi oggi praticamente scomparsi dal repertorio ma apprezzatissimi ai tempi loro, il *Templario* di Nicolai derivato da *Ivanhoe* di Walter Scott e il *Marco Visconti* di Petrella, desunto dall'omonimo romanzo di Tommaso Grossi.

Quanto ai balli, i disegni testimoniano sia della permanenza della tradizione classicista di Salvatore Viganò, sia dell'affermazione delle coreografie romantiche (con Antonio Cortesi e il grande Jules Perrot) sia delle successive tendenze spettacolari (con Rota). Ma, in tema di balli, più spesso che ai coreografi si pensa ai grandi interpreti, anzi *alle* grandi interpreti, quelle dive che in vita idolatrate ancor oggi sono ricordate come «mostri sacri»: Maria Taglioni, Fanny Elssler, Fanny Cerrito, la torinese Amalia Ferraris. Come non pensare a Fanny Cerrito guardando i costumi per *Esmeralda*? O a Maria Taglioni per la *Silfide*? L'evocazione di nomi celebri, di glorie collaudate non deve tuttavia far dimenticare che la storia del teatro d'opera e di ballo fu, in quel periodo, strettamente connessa ad importanti trasformazioni storiche, sociali, economiche e tecniche. Alle rappresentazioni accedevano sempre più larghi

strati sociali; per questo pubblico sempre più numeroso le rappresentazioni s'infittivano, le repliche si moltiplicavano; si delineava, quasi necessariamente, una nuova organizzazione gestita, con caratteri di industria spettacolare, da avveduti operatori economici, in particolare dalle Case musicali (per l'Italia soprattutto Ricordi e Lucca) e da agenzie teatrali. I progressi tecnologici assecondevano e facilitavano i processi di trasformazione in atto, e nel contempo ne provocavano altri. Si pensi a cosa significò la costruzione delle «strade ferrate»: la rete ferroviaria permetteva rapidi spostamenti di persone (artisti, impresari, agenti ecc.) e trasporti di materiali da una città all'altra, da uno Stato all'altro. Si pensi alle conseguenze che ebbe, nei teatri, l'adozione della illuminazione a gas: un enorme risparmio di personale e di fatica fisica rispetto alle lampade Argand, trasportate a mano in «cassette»; ma anche un diverso modo di illuminare le scene, e un diverso gusto coloristico degli allestimenti, che non si affermò senza contrasti¹⁰ ed ebbe per risultato un deciso rafforzamento dei toni e delle gamme cromatiche tradizionali¹¹. O, ancora, si ricordi l'affermazione generalizzata del procedimento di riproduzione litografica a colori, che rese possibile la diffusione, a costi e prezzi relativamente bassi, di modelli esemplari di scene e di costumi¹².

Vi furono poi mutamenti che, nulla avendo a vedere con le innovazioni meccaniche, ebbero una condizionante influenza sulla storia del costume teatrale. È il caso della tecnica coreografica del ballo in elevazione (ossia «sulle punte») che privilegiò le danzatrici rispetto ai danzatori e impose abiti che non ostacolassero i movimenti e permettesero una chiara percezione dei «passi» da parte del pubblico. Ne risultò una netta differenziazione tra abiti per opere in musica e abiti per balli, anche se per entrambi i tipi di spettacolo restava in pieno vigore la regola della messinscena storicizzata, descrivente cioè con fedele procedimento ricostruttivo il luogo, l'ambiente, il tempo in cui si immaginava situata l'azione drammatica. Senonché i coreografi si rifacevano spesso alla letteratura esotizzante (Moore ecc.) o a quella del romanticismo fantastico (Gautier, Dumas ecc.) e creature d'immaginazione quali Uri e Peri, oppure Silfidi, Villi, Ondine non sottostavano alle leggi della messinscena «in stile» e potevano fare a meno degli ingombranti costumi da essa prescritti. Il fenomeno del-

la derivazione letteraria degli spettacoli (balli e opere in musica) si verifica d'altronde anche per i soggetti storici e gli argomenti significanti. Nel 1829 il *Guillaume Tell* di Rossini aveva preso spunto dal *Wilhelm Tell* di Schiller per giungere ad una affermazione totale di libertà (non solo politica, ma più radicalmente libertà di pensiero e di coscienza). Quindici anni dopo l'*Esmeralda* di Perrot, sulle tracce di *Notre-Dame de Paris* di Victor Hugo, proponeva (sia pur stemperato in una coreografia romanzesca) il problema dell'oppressione dei «diversi», nel caso gli Zingari. Altre volte il modello letterario serviva d'avvio per introdurre nuove espressioni significative: dal *Gustave III* di Scribe, testo legato ad una specifica situazione politica, deriva *Un Ballo in maschera* di Verdi, opera fondata sul conflitto, sempre ricorrente, tra la ritualità codificata della festa di corte (e quindi delle istituzioni) e l'inquietudine emotiva delle passioni e delle debolezze umane.

Se la vita teatrale è immagine della vita reale, specchio delle sue vicende storiche e sociali, non sarà forse inutile a questo punto rievocare due momenti teatrali torinesi, legati a due fasi della carriera di Edoardo Viganò, per cercare di mettere a fuoco l'ambiente (anzi, gli ambienti) in cui egli operò. Nella stagione 1823-24, al Teatro Regio, Edoardo adolescente è «primo Corifeo» con Giulio Viganò, coreografo, e sua moglie Marianna, «ballerina per le parti». Sono in programma i balli *Laomedonte* e *Il Mercante veneziano* con l'opera *Nitocri* (Zeno-Mercadante); *Giovanna d'Arco* e *Il Noce di Benevento* con l'opera *Teuzzone* (Zeno-Nicolini). La stagione inizia il 26 dicembre 1824, e si conclude nel febbraio 1825, ma dal 9 al 22 gennaio gli spettacoli sono sospesi «in segno di lutto per la morte di Ferdinando I, re delle due Sicilie»¹³. Nel corso del 1825 gli spettatori torinesi avrebbero ancora potuto vedere, al Teatro Carignano, *Un geloso alla tortura* (Merelli-Vaccari) e *Margherita d'Anjou* (Romani-Meyerbeer). I teatri torinesi erano gestiti dalla Nobile Società dei Cavalieri, istituzione «illuminata» nel Settecento ma a dir poco anacronistica nell'Ottocento; e tanto più che i Cavalieri ottocenteschi invigilavano pesantemente non solo sugli spettacoli ma anche sul comportamento e la moralità dei cantanti, danzatori, e financo decoratori, attrezzisti e inservienti teatrali. Edoardo Viganò fu giudicato severamente: «poca cosa nella danza e nella mimica»¹⁴.

Peggio toccò al «macchinista Borghi» che per mancanza di «effetto» nella «macchina del Sole» e nel «Drago che getta fiamme» del ballo *Laomedonte*, «passò agli arresti». Fu soltanto «sottoposto alla multa» il «macchinista Cravero», per «aver battuto un ragazzo sul palco»; nel corso della stagione un'altra decina di addetti al teatro finì agli arresti, e molti più furono ammoniti o multati o licenziati per «mancanze colpevoli»¹⁵. Gli «sconcerti» si verificavano sul palcoscenico; tutto invece, nella sala, si svolgeva secondo un ordine immutabile, regolato da cristallizzati riti cerimoniali. Il sipario non si alzava finché non giungeva in teatro il re Carlo Felice, «appassionato per le rappresentazioni teatrali a segno d'intervenire alle prove ed a tutte quante le recite dal principio alla fine»¹⁶. Tanto il pubblico aristocratico dei palchi quanto quello un po' più vario ma sempre gerarchicamente selezionato degli altri posti doveva osservare un rigoroso silenzio. Regola, questa, apprezzabile ma del tutto opposta alle usanze del tempo sicché parve oppressiva a molti, tra gli altri al giovane Massimo d'Azeglio che, provatosi ad aprir bocca, fu immediatamente individuato e redarguito¹⁷. Era vietato perfino applaudire, finché il Re non ne dava (se lo dava) l'esempio. A Torino si pubblicava un solo giornale, la «Gazzetta Piemontese», in cui le opere della stagione 1824-25 furono recensite da Paolo Luigi Raby che (come era prevedibile) si diffuse in elogi per «il massimo decoro» degli spettacoli allestiti dalla «Nobile Direzione». Espresse tuttavia un giudizio negativo sul corpo di ballo, che non era piaciuto ai Cavalieri¹⁸ e che al Raby parve composto di «automati figuranti»¹⁹.

Passano trentatré anni, ed ecco ancora Edoardo Viganò a Torino, interprete del ruolo di Douglas ne *La Donna del Lago* con coreografie di Termanini al Teatro Vittorio Emanuele. Il ballo non è recensito nella «Gazzetta Piemontese»; forse se ne potrebbe trovare cenno in altro giornale, ma come reperire e leggere tutti i cinquanta e più fogli che si pubblicavano allora a Torino? E, d'altra parte, quale giornalista avrebbe potuto recensire tutti gli spettacoli presentati al pubblico torinese nel primo semestre del 1858?²⁰ Al Teatro Regio si susseguirono *Rigoletto*, *I Puritani*, *Macbeth*, *Don Sebastiano*; oltre, naturalmente, ai balli tra i quali v'era *I Bianchi e i Neri* di Rota. Al Nazionale si rappresentavano *La Traviata*, *Lucia di Lammermoor*, *Attila*; al Rossini *Il bir-*

raio di Preston, *Il barbiere di Siviglia*, *Leila di Granata*, *I due precettori*, *Pipelé*, *Columella*, *Linda di Chamounix*, *Maria di Rohan*. Al Teatro d'Angennes una compagnia francese aveva in repertorio *Les diamants de la couronne*, *Le Caïd*, *La Muette de Portici*, *Le domino noir*, *Si j'étais roi*, *Le bijou perdu*. Una sola opera, *Tutti in maschera!*, era presentata dal Teatro Gerbino; perfino al circo Balbo c'era un ballo importante, *La figlia del Bandito*²¹. Il Teatro Vittorio Emanuele aveva un cartellone rossiniano, con *Mosé*, *Matilde di Shabran*, *Guglielmo Tell*, *Semiramide* e il ballo ricavato da *La Donna del Lago*. Ma c'erano anche *Il Trovatore* e *I Lombardi*.

Certo non tutti questi spettacoli potevano avere pari dignità artistica, né pari successo; non risulta comunque che andassero mai deserti, nonostante la concorrenza dei numerosi teatri di prosa (per non parlare delle marionette!). Siccome Torino contava allora circa duecentomila abitanti, è evidente che i teatri erano frequentati da un pubblico proveniente da molteplici strati sociali, e che erano diventati parte integrante della cultura e della vita cittadina²².

Edoardo Viganò si ripresentò al pubblico torinese nel 1864-65, in un momento cioè traumatico per la città che si sentiva tradita dal trasferimento della capitale a Firenze, deciso nell'estate 1864 e che aveva suscitato, in settembre, proteste e tumulti sanguinosi. Edoardo, ormai alla soglia della sessantina, comparve al Teatro Emanuele come coreografo di due balli, il *Noce di Benevento* creato, mezzo secolo prima, da Salvatore Vi-

ganò e *Masaniello*, riprodotto dall'originale di Antonio Cortesi. Questa volta la critica ne parlò diffusamente, se non proprio benevolmente. Si legge nella «Gazzetta di Torino»: «Il Vittorio ha fatto capitolombolo col ballo *Il nocce di Benevento* del fu sebbene immortale Viganò²³ con musica che in altri tempi sarà stata buona, perché abbastanza chiara e melodica ma di presente troppo semplice e monotona»²⁴. Meglio accolto fu *Masaniello*: «Ieri sera è andato in scena al Vittorio Emanuele il *Masaniello*, composizione coreografica del signor Edoardo Viganò, musica del maestro Ferrari²⁵, per quanto la grandiosità dell'azione potesse far desiderare maggior numero di persone sul palco scenico, il ballo è piaciuto. L'esecuzione esatta. Tra i ballabili qualcuno può dirsi veramente bello. Le prime parti furono applaudite replicatamente, e i signori Edoardo Viganò e la signora Giuseppina Morlacchi furono chiamati all'onore del proscenio»²⁶. Ben diverso fu il giudizio del «Fischietto»: «Il ballo *Masaniello* destò più ilarità che interesse. E che si vuole di più?»²⁷.

A chi credere? Impossibile rispondere, oggi, a questa domanda; ma un fatto emerge dalle recensioni citate: se tra i coreografi ancora vi era chi, come Rota²⁸, venerava il mito di Salvatore Viganò, per il pubblico distratto da nuovi idoli quel mito apparteneva ormai ad un passato irrecuperabile, e vanamente la «pietas» familiare di Edoardo cercava di farlo rivivere.

M.V.F.

NOTE

¹ In particolare il «mito» di Salvatore Viganò fu esaltato da RITORNI 1838, testo al quale si rifecero i successivi biografi e commentatori.

² Le menzioni di Edoardo in giornali, scritti, documenti coevi sono scarse, e con moderati elogi; più che le lodi si conoscono commenti limitativi; si vedano le critiche riportate in questo testo e le successive note (14), (24), (26), (27).

³ Per la formazione culturale dei danzatori e/o coreografi si veda WINTER 1974, p. 261.

⁴ Antoine-François Sergent-Marceau pubblicò in fascicoli i *Costumi dei popoli antichi e moderni in diverse figure incise e*

colorite, con discorsi analoghi sulla forma degli abiti, e la maniera di vestirli, arricchiti di osservazioni storiche e critiche appoggiate all'autorità degli scrittori classici antichi. Opera utile ai dilettanti di teatro, ai commedianti, agli impresari, ai pittori di scene ecc. I primi dieci fascicoli furono pubblicati a Brescia, Bettoni, 1813; i restanti cinque a Milano, Pirotta, 1817. Per un commento vedere MAZZOCCA 1978-1979, n. 119 p. 220.

⁵ I *Fasti del Regio Teatro alla Scala di Milano*, Milano per Sonzogno e Compagni, 1816 intendevano documentare gli spettacoli, le scene e i costumi più importanti del Teatro alla Scala. Dopo sei fascicoli la pubblicazione fu sospesa. Vedere MAZZOCCA 1978-1979, n. 118, p. 220.

⁶ Una completa citazione di questo tipo di pubblicazioni è impossibile in questa sede; ricordo solo, perché certamente noti a Edoardo Viganò, gli album *Costumi Vestiti alla Festa da Ballo data in Milano dal Nobilissimo Signor Conte Giuseppe Batthyany la sera del 30 gennaio 1828*, Milano presso Giuseppe Elena (vedere per questo MAZZOCCA 1978-1979, n. 122, pp. 222, 223), con costumi disegnati da Hayez e altri artisti; *Souvenirs du Bal Costumé donné par le chevalier A. Foster Envoyé extraordinaire et Ministre Plénipotentiaire de S. M. Britannique le 10 Février 1834. Dessinés d'après nature et Lithographiés par F. Gonin*. Turin (per questo vedere VIALE FERRERO in *Catalogo* 1980, II, n. 989, p. 870).

⁷ Giacomo Pregliasco fu attivo quale disegnatore di costumi a Torino, Milano e Napoli tra il 1799 e il 1817. Gli album di disegni di Pregliasco si conservano nella Biblioteca Civica di Torino, vedere per essi VIALE FERRERO in *Catalogo* 1980, II, nn. 908-910, 915-918, 940, con bibliografia. Gli album di costumi per teatri milanesi di Alessandro Sanquirico si conservano a Milano, Biblioteca Nazionale Braidense; vedere per essi MAZZOCCA 1978-1979, n. 120, p. 221.

⁸ Ad esempio i disegni per costumi del ballo *Odette* di Perrot, con didascalie in lingua tedesca, possono riferirsi solo all'edizione di Vienna 1850.

⁹ Si intende che tali date si riferiscono alle «prime assolute» delle opere in musica; trattandosi di opere più e più volte replicate non è possibile stabilire a che anno si riferiscano i disegni dei relativi costumi di scena, conservati nella raccolta Cellini.

¹⁰ Si trovano sovente, nelle recensioni del tempo, commenti sulla eccessiva vivacità dei colori negli allestimenti. Anche a distanza di molto tempo dalla introduzione della luce a gas nei teatri (a Torino avvenuta verso il 1840) i commenti ricorrono a intervalli. G. A. CESANA in «Gazzetta di Torino», 2 gennaio 1864, scrive ad esempio: «Noi torinesi abbiamo fama d'esser freddi... ma in fatto di Scenari siamo infiammabilissimi, i più infiammabili di tutta la vecchia Europa. Uno scarabocchio qualunque, che faccia a pugni non solo colle regole dell'arte ma anche col senso comune, purché ci presenti dei colori vivi, fossero anche stonati, e ci abbarbagli la vista, ci suscita subito un entusiasmo indescrivibile» ecc.

¹¹ Leggendo, in margine ai disegni della raccolta Cellini, le indicazioni relative al colore degli abiti ci si meraviglia talvolta della varietà e del numero dei colori, per lo più vivaci, che venivano utilizzati e introdotti con accostamenti oggi inusitati. Il «bariolage» sembra fosse allora la regola, e non l'eccezione.

¹² Se si guardano le raccolte di scene d'invenzione del Sanquirico pubblicate ai tempi suoi, si osserva una netta differenza tra gli esemplari in album riccamente rilegati e dedicati a personaggi importanti (ad esempio l'album dedicato a Carlo Alberto di Savoia nella Biblioteca Reale di Torino), in cui le scene sono riprodotte all'acquatinta e colorate a mano con

estrema cura, e le raccolte edite per la vendita al pubblico. Giovanni Ricordi pubblicò un'edizione litografica, a fascicoli, con un programma di sottoscrizione (o come si diceva di «associazione») abilmente propagandato, che favoriva gli «Associati» col 25% di sconto. L'edizione litografica era disponibile sia in nero sia a colori, con prezzi differenziati in modo da essere accessibile ad un pubblico anche di modeste condizioni economiche.

¹³ BASSO 1976, p. 181; con una completa e utilissima descrizione documentata della stagione 1824-25 al Teatro Regio.

¹⁴ Archivio storico della Città di Torino, Coll. IX, vol. 164; e vedere per più ampio commento BASSO 1976, pp. 179-180.

¹⁵ Documentazione in Archivio Storico della Città di Torino, Coll. IX, vol. 163. E vedere per più ampie citazioni VIALE FERRERO 1980, pp. 356-357 e 589-590.

¹⁶ FRANCESCO GONIN in *Memorie* in raccolta privata; più ampie citazioni in VIALE FERRERO 1980, pp. 354-355.

¹⁷ M. D'AZEGLIO, *I miei ricordi*, II, cap. XI: «Era un ambiente di piombo... Un piccolo aneddoto darà un'idea di questo stato di soffocazione morale... Il Re era amante della musica, e dal primo colpo d'archetto stava ogni sera nel suo palco... Una sera io ero nel punto del teatro più lontano dal Re... e si chiacchierava... A un tratto s'apre la porta del palco, si presenta un ufficiale delle guardie... e ci dice: — D'incarico di Sua Maestà li prego a stare zitti!». Si deve ammettere che Carlo Felice aveva l'orecchio fino, e anche che l'acustica del Teatro Regio di Benedetto Alfieri era davvero ammirevole.

¹⁸ I commenti dei Cavalieri su Giulio Viganò («non sarebbe per se stesso capace né a comporre né a immaginare») e Marianna Viganò («poca cosa nel ballo, ma capace in mimica») non erano incoraggianti. Favorevole era stato invece il giudizio sulla Prima Ballerina, Maddalena Teresa Héberlé, «modello vero di grazia e leggiadria». Vedere le citazioni in extenso in BASSO 1976, pp. 179-180.

¹⁹ «Gazzetta Piemontese», 3 febbraio 1825.

²⁰ Sui giornali pubblicati a Torino (per un periodo leggermente successivo, ma con menzione dei fogli già esistenti in precedenza) vedere TAMBURINI 1972.

²¹ Non è indicato il nome del coreografo che riprese la celebre composizione di Perrot per la rappresentazione al Balbo.

²² È da notare il fatto che il Teatro Regio, in quel momento, aveva perso la posizione di privilegio e supremazia tra i teatri torinesi, e che spesso le sale cosiddette «minori» offrivano spettacoli di maggiore interesse artistico e culturale. Per un quadro complessivo della vita teatrale torinese si rimanda a TAMBURINI 1966.

²³ Si intende che il recensore allude a Salvatore Viganò.

²⁴ C. M. in «Gazzetta di Torino», 1° gennaio 1865.

²⁵ Giovanni Ferrari; ma nel ballo era inserito pure «qualche

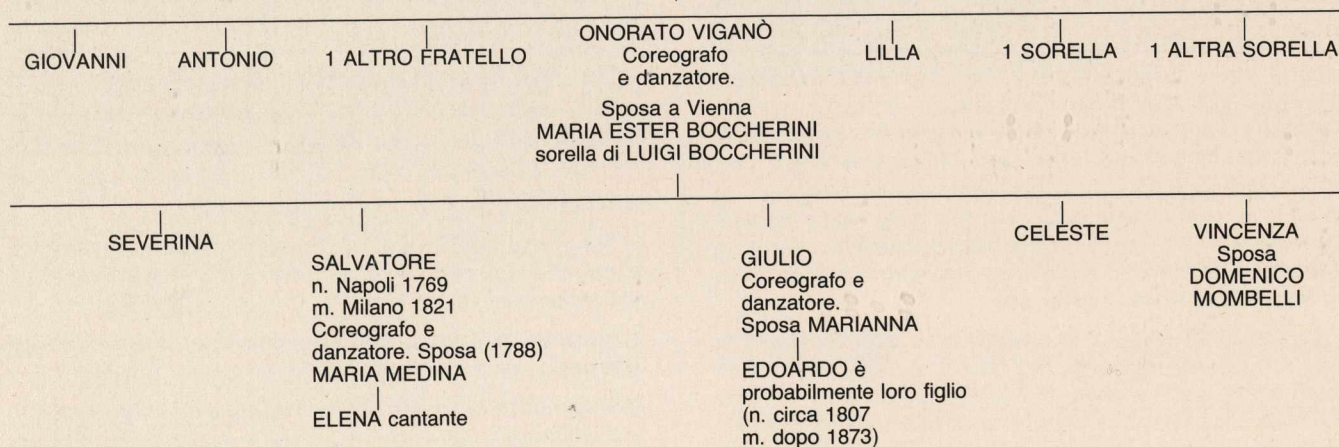
pezzo di Auber e Mercadante». Per Auber, si trattava certamente di musiche da *La Muette de Portici*, opera alla quale era ispirato *Masaniello*.

²⁶ «Gazzetta di Torino», 13 gennaio 1865 (articolo non firmato).

²⁷ «Il Fischietto», 17 gennaio 1865.

²⁸ È ben noto il ritratto di Giuseppe Rota, opera di C. de Araciel, in cui il coreografo è rappresentato mentre stringe al petto un busto statuario di Salvatore Viganò. Il dipinto si conserva nel Museo Teatrale alla Scala di Milano.

LA FAMIGLIA VIGANÒ



ALTRI MEMBRI DELLA FAMIGLIA VIGANÒ CHE SI DISTINSERO NELLA DANZA

DAVIDE (1° Ballerino al Teatro alla Scala dal 1834 al 1849, ispettore del Ballo ivi dal 1868 al 1884)

GIULIA (a Torino Teatro Regio nel 1839-40 e in vari altri teatri)

GINEVRA (a Parma Teatro Regio nel 1860-61 e in vari altri teatri)

FANNY (a Bologna Teatro Comunale nel 1859)

ADELAIDE (ALAIDE) (Maestra di ballo al Teatro alla Scala di Milano dal 1889)

PROFILO CRONOLOGICO di EDOARDO (Eduardo, Odoardo) VIGANÒ

1824-25 A TORINO, Teatro Regio, 1° Corifeo nei Balli *Giovanna d'Arco*, *Il Noce di Benevento*, *Laomedonte*, *Il Mercante veneziano*, coreografo Giulio Viganò (i due primi ripresi da coreografie di Salvatore Viganò). Nel *Catalogo alfabetico dei soggetti operanti nei teatri cittadini negli anni 1824-27* (manoscritto, Archivio Storico del Comune di Torino) è citato «Edoardo Ernesto Viganò, Capo Corifeo. Età anni 18 circa. Statura media, figura discreta. Poca cosa nella danza e nella mimica». Se ne deduce che Edoardo doveva essere nato nel 1806 o nel 1807.

1826 A MILANO, Teatro alla Scala, 1° Ballerino di mezzo carattere nei Balli *Elerz e Zulmida*, coreografo Louis Henry; *Otello*, coreografo Giulio Viganò (ripreso da Salvatore Viganò).

1828-29 A VENEZIA, Teatro La Fenice, 1° Ballerino per le parti nel Ballo *Alessandro nelle Indie*, coreografia di Salvatore Viganò riprodotta da Giulio Viganò.

1829-30 A TORINO, Teatro Regio, 1° Ballerino di mezzo carattere nei Balli *Amenofi riconosciuto*, *La Sonnambula*, *Didone*, *La Vendemmia*, coreografo Giulio Viganò.

1830 primavera A MILANO, Teatro alla Canobbiana, Ballerino di mezzo carattere nel Ballo *Psammi*, coreografia di Salvatore Viganò riprodotta da Giulio Viganò.

1831-32 A MILANO, Teatro alla Scala, 1° Ballerino di mezzo carattere nei Balli *Merope*, *I pazzi per progetto*, *Toscar*, *Il velocifero di Parigi*, coreografo Antonio Cortesi.

1833-34 A MILANO, Teatro alla Scala, 1° Ballerino di mezzo carattere e per le parti nei Balli *Irene di Borgogna*, coreografo Giovanni Galzerani; *I viaggiatori nel mondo della luna*, coreografo G. B. Gianini.

1834-35 A VENEZIA, Teatro La Fenice, 2° Ballerino nei Balli con coreografie di Antonio Cortesi. Compare, come Prima Ballerina a vicenda, Carlotta Grisi.

1836-37 A ROMA, Teatro Apollo, compare nel Ballo *Gusmano d'Almeida*, coreografo Antonio Monticini, nella parte di Don Ferrante.

1837-38 A TORINO, Teatro Regio, 1° Ballerino di mezzo carattere e per le parti nei Balli *Colombo all'isola di Cuba*, *Lo sbarco di un Urangutang*, *I Veneziani a Costantinopoli*, *I Beduini*, coreografo Antonio Monticini.

1838-39 A VERONA, Teatro Filarmonico, un Viganò balla in *Zampa*, coreografo Luigi Astolfi. Si tratta forse di Edoardo; è con lui la «Signora Boschia-Viganò» (sua moglie?).

1846-47 A PIACENZA, Teatro Comunale, 1° Mimo assoluto ne *Il Proscritto*, coreografo Alessandro Borsi.

1850 Probabile soggiorno a VIENNA (si conservano numerosi disegni di costumi con didascalie in tedesco; tra essi alcuni per il Ballo *Odette* di Jules Perrot, rappresentato a Vienna nel 1850).

1851-52 A MODENA, Teatro Comunale, compare nella parte di Ali servo nero nell'Azione mimica *Osmia*, coreografo Lodovico Montani.

1855-56 A FIRENZE, Teatro della Pergola, compare nella parte di Carlo VI in *Odette*, coreografia di Perrot riprodotta da Andrea Palladino.

1858 A TORINO, Teatro Vittorio Emanuele, nella parte di Douglas nel Ballo *La Donna del Lago*, coreografo Filippo Termanini.

1858 autunno A BOLOGNA, Teatro Comunale, nella parte di Giorgio schiavo negro nel Ballo *La Capanna di Tom*, coreografia di Ferdinando Pratesi che riproduce il Ballo *I Bianchi e i Neri* di Giuseppe Rota. Prima Ballerina è Sofia Fuoco.

1859(?) Sul verso di un disegno si legge una minuta di lettera, con data in parte mancante, che indica come luogo di residenza Bologna. Si può pensare al 1858 (vedere sopra) o al 1859, anno in cui Fanny Viganò (figlia? comunque parente) sostenne la parte di Fenella ne *La Muta di Portici* (Scribe-Auber) al Teatro Comunale di Bologna.

1860-61 A PARMA, Teatro Regio, 1° Mimo nei Balli *Cherubina e Pedrilla*, coreografo Lorenzo Viena.

1864-65 A TORINO, Teatro Vittorio Emanuele, coreografo dei Balli *Il Noce di Benevento* (riprodotto dalla coreografia di Salvatore Viganò) e *Masaniello* (riprodotto dalla coreografia di Antonio Cortesi).

1873 A BOLOGNA, Teatro Comunale, sostiene una breve parte (Ufualdo, Ciambellano di Corte) ne *Le due Gemelle*, azione coreografica di Antonio Pallerini con musiche di Amilcare Ponchielli.



9-10 - *Guglielmo Tell*, G. Rossini

GUGLIELMO TELL (GUILLAUME TELL)

Poesia Victor-Joseph-Étienne Jouy, Hyppolite Bis, versione italiana di Calisto Bassi; musica Gioacchino Rossini

1^a rappresentazione assoluta (*Guillaume Tell*), Parigi, Théâtre de l'Académie de Musique, 3 agosto 1829

1^a rappresentazione in Italia (*Guglielmo Tell*), Lucca, Teatro del Giglio, 17 settembre 1831

18 disegni, matita e inchiostro su carte di vari tipi
mm 168 × 98 (varianti di 1 mm +/–)

1 *G. Tell* (e indicazioni di colori)

Guglielmo Tell (con «cappello giallo ala nera» ecc.).

2 *Guglielmo Tell* (e indicazioni di colori)

Guglielmo Tell (con balestra in mano, «capello tutto nero» ecc.).

3 *Melctahl anziano Swizero* (e indicazioni di colori)

Melchtal, padre di Arnoldo.

4 *Melctal Svizero nel G. Tell* (e indicazioni di colori)

Il disegno rappresenta un giovane: è quindi presumibile che non si riferisca a Melchtal ma al figlio di questi, Arnoldo.

5 *Ruodi il Pesc(atore)* (e indicazioni di colori)

Ruoldi, pescatore.

6 *Soldati di Gesler* (e indicazioni di colori)

7 *Guglielmo Tell Swiz(ero)* (e indicazioni di colori)

Giovane balestriere.

8 *Swizero* (e indicazioni di colori)

Balestriere.

9 *Swizero* (e indicazioni di colori)

Giovane alabardiere.

10 *Swizzero* (e indicazioni di colori)

Contadino con randello.

11 *Svizzero* (e indicazioni di colori)

12 *Soldato Swizero* (e indicazioni di colori)

I disegni ai fogli nn. 8-12 non sono esplicitamente riferiti al *Guglielmo Tell* nelle didascalie; tuttavia sono certamente per quest'opera, in quanto formano una serie omogenea coi precedenti nn. 6, 7 e con gli abiti per Guglielmo ai nn. 1, 2.

13 *Swizera G. T.*

Giovane contadina.

14 Contadina svizzera, analoga alla precedente.

15 *Swizzera nel Tell Taglioni.*

16 *Rudens Nobile Svizero nel G. Tell*

Forse Rodolfo (Rodolphe), capo dei soldati di Gessler?

17 *Officiali di Gesler G. Tell Alemanni.*

18 *Fluerschutz Svizzero G. Tell* (e indicazioni di colori)

Giovane balestriere. Le didascalie dei fogli nn. 4 e 16-18 sono in inchiostro blu; quelle degli altri fogli in inchiostro nero.

Le vicende del *Guglielmo Tell* di Rossini in Italia sono ben note, e basterà qui riassumerle rinviando per più complete notizie a CAMETTI 1899; RADICIOTTI 1928, II, p. 126 e segg.; BASSO 1976, p. 225 e segg. Dopo il trionfale successo del *Guillaume Tell* a Parigi, la penetrazione in Italia di questa «rarissima opera rivoluzionaria non soltanto nella forma bensì nel messaggio» (BIANCONI 1974) fu difficile e lenta. *Guglielmo Tell* circolò dapprima solo nel Granducato di Toscana, nella traduzione italiana di Calisto Bassi prudentemente riduttiva dei significati libertari dell'opera rossiniana. Altrove anche questa versione parve pericolosa alla censura; a Milano le musiche del *Tell* furono adattate ad un libretto affatto diverso (quello del *Vallace*), privando la vicenda perfino della fatidica mela! A Roma si mutarono il titolo (che divenne *Rodolfo di Sterlinga*) e, in più luoghi, il testo del libretto. A Torino, Teatro Regio 1839-40, il *Tell* fu dato nella versione toscana, ma con ritocchi non indifferenti di parole e frasi (vedere in proposito VIALE FERRERO 1979). Non per questo *Tell* fu accolto senza sospetti dai benpensanti; la maggioranza del pubblico tuttavia ne apprezzò il valore (sappiamo da un articolo di Brofferio sul «Messaggiere Torinese», 1° febbraio 1840, che era difficilissimo trovare posto in teatro). I disegni per le scene della edizione torinese del *Tell* sono in parte conservati nel Museo Correr a Venezia (si espongono riproduzioni fotografiche). Ne fu autore Giuseppe Bertoja, che ebbe a collaboratore Giuseppe Badiali; ma le scene non piacquero agli spettatori, probabilmente sconcertati da un'ambientazione di carattere assolutamente nuovo, in cui cioè un tema eroico ed epico era situato in una società rurale e popolare. I disegni di abiti per il *Tell* nella raccolta Cellini non sono riferibili ad una specifica edizione; anzi la diversità degli inchiostri usati per le



11 - La Sonnambula, V. Bellini

didascalie farebbe pensare a due gruppi distinti, per due diverse rappresentazioni dell'opera. Entrambi i gruppi, comunque, seguono il gusto storicistico del tempo, in parte utilizzando generici modelli di «Swizeri» certamente estratti da repertori di costumi tipici. Un caso a parte è costituito dal foglio n. 15 che reca a margine l'annotazione «Taglioni». Maria Taglioni interpretò la «tirolese» del *Guillaume Tell* a Parigi, e l'incluse poi nel suo repertorio. Il disegno n. 15 riproduce, con lievi varianti, l'abito di scena indossato dalla Taglioni all'Opéra di Parigi, desumendolo dalla litografia n. 633 della *Petite Galerie Dramatique ou Recueil des différents costumes d'acteurs des Théâtres de la Capitale*, pubblicata dall'editore Martinet (ringrazio M. Hannah Winter e Ivor Guest per le cortesi informazioni in proposito).

Nei «ballabili» del *Tell* a Torino 1839-40 danzò Giulia Viganò, come si ricava dal libretto: «Ballabili composti da Adolfo Albert. Nell'atto primo passo a sei eseguito da Rosa Clerici, Rachele Schiano e Giulia Viganò e da Cecchetti, Panni e Schiano. Nell'atto terzo passo a tre eseguito da A. Albert, Luigia Gröhl, e Carolina Galletti».

M.V.F.

5 Teresa die Müllerin Molinara Sonnambula
mm 163 x 96.

Opera tra le più popolari di Bellini, *La sonnambula* fu composta, secondo quanto è possibile ricostruire attraverso la scarsa documentazione pervenutaci, in soli due mesi e ottenne un grande successo fin dalla prima rappresentazione, che ebbe Giuditta Pasta e Giovanni Battista Rubini tra i protagonisti. Il libretto deriva da *La sonnambule ou l'Arrivée d'un nouveau seigneur*, balletto-pantomima di Eugène Scribe e Jean Pierre Aumer, rappresentato a Parigi il 19 settembre 1827 e a sua volta tratto da *La sonnambula*, comédie-vaudeville di Scribe e Casimir Delavigne (WEINSTOCK, 1972). Nel carnevale 1830 un balletto omonimo fu presentato al Teatro Regio di Torino con il *Tancredi* di Rossini. Coreografo fu Giulio Viganò, mentre Edoardo è ricordato in questa occasione tra i primi ballerini di mezzo carattere. I figurini non sono tuttavia da mettere in relazione con quest'ultimo ballo, in quanto le didascalie dei n. 1, 4 e 5 dimostrano che furono preparati per una rappresentazione in lingua tedesca. Essi si riferiscono pertanto probabilmente ad uno dei numerosi allestimenti che l'opera ebbe in Austria e in Germania.

II 1 - II 5 LA SONNAMBULA

Poesia di Felice Romani

Musica di Vincenzo Bellini

1^a rappresentazione assoluta: Milano, Teatro Carcano, 6 marzo 1831.

5 disegni, matita e inchiostro nero su carta velina.

- 1 *Amina nella Sonnambula Nachtwandlerin*
mm 163 x 93.
- 2 *Elvino nell(a) Sonnambula* mm 176 x 97.
- 3 *Conte Rodolfo Sonnambula* mm 167 x 97.
- 4 *Lisa di(e) Wirthin L'ostessa Sonnambula*
mm 164 x 97.

III 1 - III 17 LA FAVORITA

Poesia di Alphonse Royer e Gustave Vaëz

Musica di Gaetano Donizetti

1^a rappresentazione assoluta: Parigi, Théâtre de l'Opéra, 2 dicembre 1840

17 disegni matita e inchiostro nero su carta celeste chiaro mm 166 x 94 (varianti di 1 mm +/-), ove non diversamente indicato.

In margine indicazione dei colori previsti per gli abiti.

- 1 1^a donna greca *Favorita*
Elda, giovinetta greca = Leonora di Guzman.



12 - La Favorita, G. Donizetti

- 2 1^a donna greca *Favorita*
Elda, atto IV.
- 3 1^a donna greca *Favorita*.
- 4 1^o tenore *Favorita*
Gilberto = Fernando.
- 5 1^o tenore *Favorita*.
- 6 1^o basso *Favorita*
Luigi VII, re di Francia = Alfonso XI, re di Castiglia.
- 7 altro 1^o basso *Favorita*
Everardo do Barres, capo dei Solitari = Baldassarre.
- 8 2^a donna *Favorita*
Ida, affezionata d'Elda = Ines.
- 9 2^o tenore *Favorita*
Giuffredi, favorito del re = Don Gasparo.
- 10 cori cavalieri *Favorita*.
- 11 cori cavalieri *Favorita*.
- 12 donna cori *Favorita*.
- 13 cori pellegrini *Favorita*.
- 14 *Favorita*
giovinetta greca.
- 15 *Favorita*
cavaliere francese.
- 16 *Favorita*
guardia.
- 17 *Favorita* mm 180 x 94
pellegrino.

La Favorita fu portata in scena nell'autunno del 1840 dopo i grandi successi della *Lucia di Lammermoor* e de *La figlia del reggimento*, che avevano fatto dell'autore l'operista più acclamato delle scene parigine: le accoglienze sulle prime furono incerte, ma divennero via via più calorose nel corso delle successive rappresentazioni, fino a fare dell'opera una delle più popolari di Donizetti.

La Favorita, composta apparentemente in soli tre mesi, è in realtà l'adattamento di un'altra opera, *L'Ange de Nisida*, scritta nella stagione precedente per il Théâtre de la Renaissance e non rappresentata. Donizetti, trovandosi nella necessità di approntare in breve tempo un dramma per il Théâtre de l'Opéra, si limitò ad aggiungere alcuni brani e a operare qualche lieve cam-

biamento, attingendo anche ad altre partiture, *Le duc d'Albe* e l'opéra-comique *Adelaide*. Il libretto è tratto da *Le comte de Comminge ou Les amants malheureux* di François Bacular d'Arnaud (BARBLAN, 1965).

In Italia l'opera venne data per la prima volta a Padova nel giugno 1842 nella traduzione di Francesco Janetti, che rimase in seguito la più diffusa. Ma vi furono altre versioni, più o meno fedeli. I figurini si riferiscono a quella di Calisto Bassi, poeta e direttore di scena della Scala, nella quale l'azione è trasposta dalla Castiglia del 1340 alla Siria del 1113, il re Alfonso XI diviene Luigi VII di Francia e la «favorita» Leonora appare come Elda «giovinetta greca». Sotto questa veste fu rappresentata al Teatro La Fenice di Venezia, nel gennaio 1847 e a Torino, al Teatro Carignano, nell'autunno dell'anno successivo (CELLA, *Indagini...*, s.d.).

IV 1 - IV 17 IL TEMPLARIO

Poesia Girolamo Maria Marini (e altro autore anonimo), musica Ottone Nicolai.

1^a rappresentazione assoluta Torino, Teatro Regio, 13 agosto 1840.

17 disegni, matita e inchiostro, su carta vergata e filigranata mm 168 x 96 (varianti di 1 mm +/-).

- 1 *Ivanoe*
Nel libretto: «Vilfredo d'Ivanhoe».
- 2 *Cederigo*
Nel libretto: «Cedrico il Sassone» (padre di Vilfredo).
- 3 1194 *Ebreo Isacco*.
- 4 1194 *Rebecca*
Nel libretto: «Isacco di York Rebecca sua figlia Israeliti reduci da Soria». La data è pure indicata nel libretto: «L'azione è in Inghilterra, nell'anno 1194».
- 5 *Templario* (e indicazioni di colori).
- 6 *Templario Fran(cese)* (e indicazioni di colori).



13-14 - Il Templario, O. Nicolai

7 Sassone 1194 (e indicazioni di colori)

Aggiunta in calce: *Cloton nei figli di Cymbelins*; evidentemente il disegno è stato riutilizzato.

8 Gurth 1194.

9 Wamba

I personaggi di Gurth e Wamba non compaiono nell'edizione di Torino 1840.

10 1194 Figli di S. Nicola Ivanoe Walter Scott (e indicazioni di colori).

11 1194 figli di S. Nicola Ivanoe Walter Scott (e indicazioni di colori)

I «Figli di S. Nicola», ossia le bande di razziatori che compaiono nel romanzo di W. Scott, non sono espressamente citati nel libretto del *Templario*; ma potevano essere introdotti nell'allestimento quali comparse.

12 Soldato Norman(n)o (e indicazioni di colori).

13 Ivanohe comp(arse) (e indicazioni di colori).

14 Paggi Sassoni.

15 Paggi Sassoni.

16 1194 Sassone.

17 Sassone.

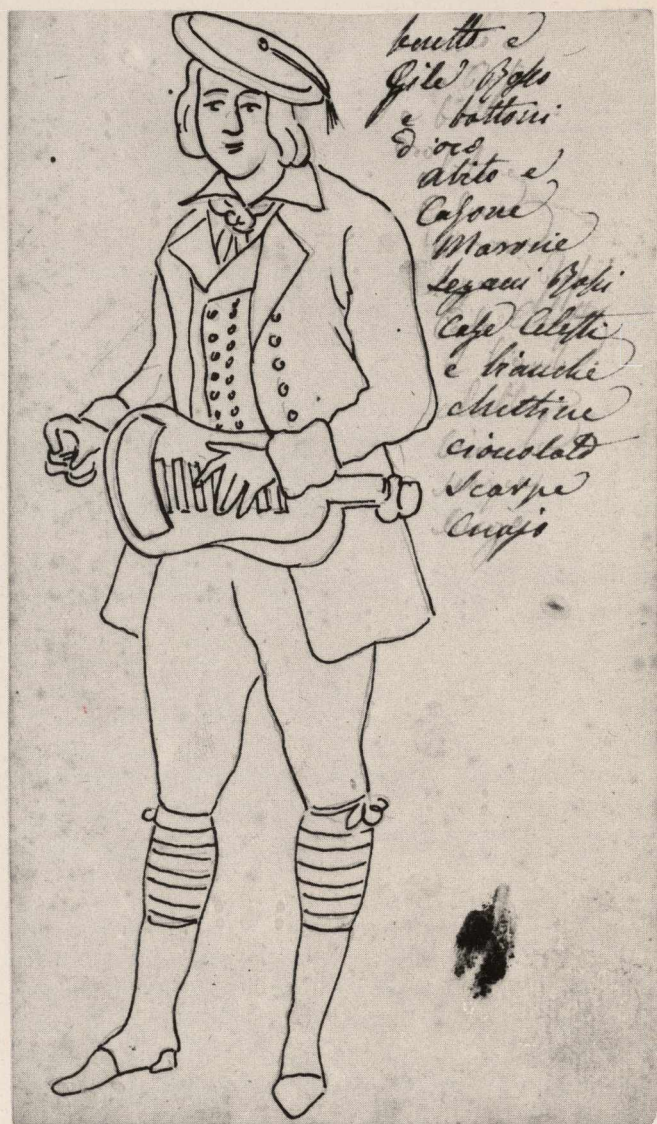
I due disegni con abiti per damigelle Sassoni sono su carta azzurra, tracciati con mano più pesante dei precedenti.

La fortuna dei romanzi storici e, in genere, degli scritti di Walter Scott che ebbero enorme diffusione tra il pubblico portarono, come naturale conseguenza, alla loro utilizzazione quali soggetti ispiratori di opere in musica e balli. Per una specifica trattazione di tali derivazioni si rimanda a MITCHELL 1977 e MORELLI 1981; qui basti accennare che da Walter Scott dipendono *Lucia di Lammermoor* di Donizetti, *La Donna del Lago* di Rossini, *I Puritani* di Bellini, *La Dame Blanche* di Boieldieu, *La jolie fille de Perth* di Bizet, per citare solo pochi titoli tra i più noti. *Ivanhoe* di Walter Scott ebbe particolare fortuna: anche a non voler mettere in conto *Ivanhoé*, «pasticcio» messo in scena utilizzando musiche di Rossini, il romanzo fornì lo spunto a *Der Templer und die Judin* di Marschner, a *Ivanhoe* di Pacini, appunto al *Templario* di Nicolai, a *Rebecca* di Pisani, *Rébecca* di Castegnier e *Ivanhoe* di Sullivan (MITCHELL 1977, pp. 145-200). Il

Templario di Nicolai (come del resto le altre opere citate) abbrevia e muta in parte il modello letterario; e anche semplifica con qualche rozzezza la psicologia drammatica dei personaggi. L'opera ebbe tuttavia notevole successo, sia alla sua prima apparizione al Teatro Regio di Torino, sia nelle numerose repliche altrove. Fatto abbastanza singolare, a Torino non piacquero le scene ideate da Giuseppe Bertoja e che (almeno a giudicare dai disegni preparatori conservati nel Museo Correr di Venezia, dei quali si espone un esempio in riproduzione fotografica) rendevano con molta efficacia l'atmosfera cavalleresca ed epica del romanzo di Scott. Non è noto il nome dell'inventore dei costumi per la «prima» torinese; certo i disegni della raccolta Cellini non si riferiscono ad essa, in quanto nell'edizione torinese non comparivano i personaggi di Gurth e di Wamba. Wamba è introdotto invece nella versione francese del libretto, col titolo *Le Templier*, traduzione di Louis Dangles, rappresentata nel 1861 ad Anversa, nel 1862 a Bruxelles, nel 1864 a Bordeaux. In queste rappresentazioni nella scena IV, Atto I, è interpolato un balletto con Wamba primo ballerino (MITCHELL 1977, pp. 171, 173).

I disegni degli abiti nella raccolta Cellini hanno, come probabile fonte di ispirazione, la serie litografica di Francesco Hayez, *Soggetti tratti dall'Ivanhoe romanzo storico di Walter Scott composti e disegnati da Hayez*, Milano, Litografia Vassalli nel nuovo locale del Lenta-sio, 1827 (vedere per questa serie GOZZOLI-MAZZOCCA in *Catalogo* 1979). Tuttavia è possibile che il disegnatore dei costumi non abbia attinto direttamente alle litografie, e abbia utilizzato invece le vignette da esse derivate, ad illustrazione di *Ivanhoe ossia il ritorno del Crociato di Walter Scott Versione del Professor G. Barbieri Illustrato di Tavole incise a bulino prese dalle rinomate del pittore F. Hayez*, G. Reina, Milano 1843. Si espone questo volume, nell'esemplare della Biblioteca Civica di Torino, a confronto con i disegni dei costumi nella raccolta Cellini.

M.V.F.



15-16 - Linda di Chamounix, G. Donizetti

V 1 - V 9

LINDA DI CHAMOUNIX

Poesia di Gaetano Rossi.

Musica di Gaetano Donizetti.

La rappresentazione assoluta: Vienna, Kärntnertortheater, 19 maggio 1842.

9 disegni, matita e inchiostro nero su carta bianca

mm 168 x 96 (ove non diversamente indicato).

In margine indicazioni dei colori previsti per gli abiti.

1 *Linda* mm 165 x 95.

2 *Sirval Linda* mm 170 x 96

Il visconte di Sirval, sotto il nome di Carlo e in abito da pittore, atto I.

3 *Sirval*

Il visconte, atto II, scena V, «in grande uniforme».

4 *Francese Linda Sirval*.

5 *Linda Marchese di Boisfleury* mm. 171 x 95.

6 *Boisfleury Linda*.

7 suonatore di ghironda, «Pierotto giovane orfano Savoiaro».

8 figura maschile in abito da contadino. Forse «Antonio affittaiuolo», padre di Linda.

9 figura maschile in abito settecentesco «nero e café». Potrebbe trattarsi del prefetto.

Linda di Chamounix fu scritta espressamente per il Teatro di Porta Carinzia di Vienna, città dove il nome di Donizetti, già conosciuto per la rappresentazione di numerose opere, non era però ancora stato consacrato ufficialmente. L'esito fu trionfale fin dalla prima rappresentazione, l'autore fu festeggiato dalla stessa famiglia imperiale e accolto nelle case della nobiltà viennese; un mese dopo gli venne conferito il titolo di «Maestro di cappella e di camera e Compositore di corte». Tuttavia l'opera non si pone tra le più ispirate di Donizetti e di questa relativa debolezza viene attribuita la maggior responsabilità al libretto di Gaetano Rossi, che trasse il soggetto da una pièce di Ennery e Lemoine, *La grâce de Dieu*, rappresentata a Parigi nel 1841 (CELLA, *Indagini...*, s.d.). Linda, giovane contadina savoiarda, si innamorava ricambiata di Carlo, visconte di Sirval, che ella crede un pittore. Costretta a rifugiarsi a Parigi per sfug-

gire al marchese Boisfleury che vorrebbe sedurla, Linda ritrova Carlo, che le rivela la sua identità. Smarrisce però la ragione quando apprende che il giovane si accinge a sposare una nobile fanciulla, mentre il padre, giunto per riportarla a casa, l'abbandona credendola disonorata. Ricondata al paese natale da Pierotto, un amico di infanzia, Linda ritorna ben presto in sé, ritrovando ad un tempo l'affetto dei genitori, convintisi della sua innocenza, e quello di Carlo, che si è pentito all'ultimo istante rifiutando le nozze che la madre voleva imporgli. L'artificiosità del soggetto venne bene avvertita dal compositore e ne condizionò lo slancio creativo, pur non impedendogli di confezionare un'opera abile e ingegnosa (BARBLAN, 1948). La prima rappresentazione italiana ebbe luogo pochi mesi più tardi, il 24 agosto 1842, al Teatro Carignano di Torino. Dei nove figurini della Collezione Cellini relativi all'opera, sei sono stati riconosciuti attraverso le esplicite didascalie, mentre la identificazione dei rimanenti è avvenuta sulla base di considerazioni iconografiche. Non vi sono elementi che consentano di avanzare ipotesi circa l'allestimento per il quale furono preparati i disegni, anche perché *Linda di Chamounix* fu rappresentata in numerose occasioni ed in diverse città.

VI 1 - VI 20

IL REGGENTE

Poesia Salvatore Cammarano, musica Saverio Mercadante.
1ª rappresentazione assoluta Torino, Teatro Regio, 2 febbraio 1843.

20 disegni, matita e inchiostro su carta azzurrina
mm 165 x 96 (varianti di mm 1 +/-).

In tutti i disegni didascalie con indicazioni di colori e materiali.

1 1ª *Donna Reggente*

Abito per Amelia, «tutto rosso», verosimilmente per l'Atto I.



17-18 - Il Reggente, S. Mercadante

2 1^a Donna Reggente

Abito per Amelia, più semplice del precedente, probabilmente per l'Atto II.

3 1^a Donna Reggente

Abito per Amelia, simile al precedente.

4 1^a Donna Reggente

Abito per Amelia, molto ricco, verosimilmente per l'Atto III.

5 Altra P:^a don(na) Reggente

La fattucchiera Meg, in abito scozzese.

6 Regente 1^o tenore

Il Reggente Murray in armatura, quindi nell'Atto I, scena I.

7 1^o Tenore Regente

Murray in travestimento da marinaio, quindi Atto I, scena VI.

8 1^o tenore Reggente

Murray in costume scozzese, probabilmente nell'Atto II.

9 1^o tenore Regente

Murray in domino, quindi nell'Atto III.

10 1^o Basso Reggente

Hamilton in abito di corte, probabilmente nell'Atto I, scena I.

11 1^o Basso

Hamilton in travestimento da marinaio, quindi Atto I, scena VI.

12 1^o Basso

Hamilton in domino, quindi nell'Atto III.

13 2^{do} Basso Regente

Uno dei congiurati (Howe o Kilkardy).

14 Altra 2^{da} parte

L'altro congiurato (tenore) in costume scozzese.

15 Altra 2^{da} parte Reggente

Simile al precedente.

16 Contralto Reggente

Abito per il paggio Oscar.

17 Contralto Reggente

Abito di mago (travestimento per Oscar?).

18 Cori Cavalieri Reggente.

19 Coristi popolo.

20 Giovane in abito scozzese, da riferire al *Reggente* per l'analogia con i disegni precedenti.

Il Reggente fu ai tempi suoi opera fortunatissima; l'elenco delle rappresentazioni è assai più folto di quello sommariamente indicato in NOTARNICOLA 1951, pp. 38-39, sicché è impossibile individuare lo spettacolo cui si riferiscono i disegni esposti. Una traccia per identificarlo potrebbe essere fornita dai registri delle voci indicate nei disegni, in alcuni casi diversi da quelli della partitura originale (Hamilton basso anziché baritono; Oscar contralto anziché mezzosoprano). Come è noto il *Reggente* deriva dal *Gustave III* di Scribe-Auber (al quale si sarebbe poi ispirato Verdi per la trama di *Un Ballo in Maschera*). *Gustave III* fu rappresentato la prima volta a Parigi, Théâtre de l'Académie Impériale de Musique, nel 1833. Riprendendo a distanza di dieci anni lo stesso soggetto, Cammarano e Mercadante apportarono sostanziali modifiche alla trama e all'ambientazione del modello, probabilmente per sfuggire ai rigori della censura, a Torino non meno sospettosa e severa che negli altri Stati italiani. Per un confronto approfondito tra l'opera di Auber e quella di Mercadante si rimanda a D'AMICO in AA.VV. 1960: qui basti dire che il personaggio storico del protagonista, Gustavo III di Svezia, sovrano «illuminato» ucciso da congiurati aristocratici e conservatori nel 1792 diventa un immaginario «Reggente» vissuto «In Iscozia, nel 1570»: con ciò eliminando ogni possibile significato o riferimento politico della vicenda. D'altra parte l'ambientazione dell'opera in una Scozia guerriera e cavalleresca permise di introdurre nelle scene stilemi tardogotici, assai apprezzati dal pubblico del tempo, in particolare a Torino sotto il regno di Carlo Alberto (si espongono riproduzioni fotografiche dei disegni di Giuseppe Bertoja, conservati al Museo Correr di Venezia, per le scene della «prima» torinese). La trasposizione del tempo e dell'ambiente dell'azione portò, nei costumi, ad effetti di vivace caratterizzazione spettacolare; come ben appare dai disegni esposti.

Per i rapporti con i disegni di costumi per *Un Ballo in Maschera* di G. Verdi si veda la successiva scheda XIV.

M.V.F.



19 - Alzira, G. Verdi

VII 1 - VII 8

ALZIRA

Poesia Salvatore Cammarano, musica Giuseppe Verdi.

1^a rappresentazione assoluta Napoli, Teatro S. Carlo, 12 agosto 1845.

8 disegni, matita e inchiostro, su carta azzurrina (1-5) e su carta bianca vergata (6-8)

mm 168 x 100 (varianti di 1 mm +/—).

1 *Alzira da sposa nell'opera Alzira*

Abito di Alzira nell'Atto II.

2 *Zamoro 1° abito Alzira* (e indicazioni di colori e materiali)

Zamoro (Zamora), abito per il Prologo.

3 *Atalibo Alzira* (e indicazioni di colori e di materiali)

«Atalibo» = Ataliba, padre di Alzira.

4 2^{do} *Tenore e cori Alzira* (e indicazioni di colori e di materiali)

Otumbo e la sua tribù indigena.

5 *Cori Alzira* (e indicazioni di colori)

Indigeno.

6 *Re Americano*

Disegno generico ma utilizzato per il n. 3 (*Atalibo*).

7 *Peru* (e indicazioni di materiali e di colori)

Disegno generico ma utilizzato per i nn. 4, 5.

8 *Peru* (e indicazioni di materiali e di colori)

Disegno generico ma utilizzato per i nn. 4, 5.

Alzira deriva da una tragedia di Voltaire, *Alzire ou les Américains*, rappresentata la prima volta a Parigi nel 1736. Alzira, figlia del re peruviano Ataliba, è promessa sposa a Zamora, capo dei guerrieri americani che lottano contro i conquistatori spagnoli. Zamora è creduto morto in combattimento, ed Alzira è costretta a sposare Guzmàn, figlio del governatore spagnolo Alvarez. Mentre si svolge la cerimonia nuziale ritorna Zamora e ferisce a morte Guzmàn che, prima di spirare, lo perdona. Perdona l'aggressore anche Alvarez che, più dell'offesa subita, ricorda l'antico beneficio ricevuto da Zamora il quale in precedenza gli aveva salvato la vita. Commossa e ammirata per la eroica virtù di Alvarez, Alzira

si converte alla religione cristiana. Alvarez è, in Voltaire, l'immagine del «philosophe» libero da fanatismi e superiore alle passioni umane. Per questo suo contenuto significativo *Alzire* ebbe molta fortuna nell'età illuministica e negli anni immediatamente successivi. Gaspare Angiolini ne trasse un «Ballo tragico pantomimo» rappresentato al Teatro alla Scala di Milano nella stagione 1781-82 (CAMBIASI 1889, p. 313; TOZZI 1972, p. 164). Da *Alzire* derivarono ben tre opere in musica, composte da G. Nicolini (Genova 1787), N. A. Manfroce (Roma 1810), N. A. Zingarelli (Napoli 1815), tutte col titolo *Alzira*. Al tempo della quarta *Alzira*, quella di Verdi cioè, i problemi dibattuti nella tragedia di Voltaire non erano più sentiti come attuali, e non sono che superficialmente sfiorati nel libretto di Cammarano (infatti Alvarez, divenuto Alvaro, non ha più l'importanza centrale che aveva nell'*Alzire*). Cammarano tende piuttosto a rilevare i contrasti passionali della vicenda e a risolverli in un finale edificante (Gusmano: «Io del mio Nume odo la voce / Voce che impone di perdonar!» — Alzira: «Nel tuo linguaggio, nel tuo perdono / Adoro il nume che l'inspirò» — Coro: «Virtù sublime! celeste incanto!» ecc.). Ma prima di giungere al «tenero pianto» finale la trama è strutturata come un romanzo d'avventure, in un susseguirsi di colpi di scena e nella cornice spettacolare di un ambiente esotico vivace e bizzarro. Non si sa a quale recita dell'*Alzira* si riferiscano i disegni nella raccolta Cellini; si può osservare comunque che essi seguono la via collaudata delle opere «americane», tracciata fin dal Settecento da melodrammi come *Moteczuma*, *Sicotencal*, *Idalide* ecc., in cui le scene e i costumi tendevano soprattutto ad ottenere effetti di caratterizzazione pittoresca, coincidenti solo fino ad un certo punto con la verosimiglianza storico-etnografica.

M.V.F.



20 - Attila, G. Verdi

VIII 1 - VIII 13

ATTILA

Poesia Temistocle Solera, musica Giuseppe Verdi.

1^a rappresentazione assoluta Venezia, Teatro La Fenice, 17 marzo 1846.

1 disegno inchiostro su carta trasparente (n. 1) mm 163 x 91.
12 disegni matita e inchiostro su carta azzurrina o bianca (n. 3) mm 169 x 96 (il n. 10 mm 169 x 110).

1 *Attila secondo Ferrario*. In basso, riferito ai gambali, nel 1444 e 1526 e 1559 ancora in Ferro nel 1600 alla Moschettiera.

Copia, con varianti, della tavola incisa da Giarré in GIULIO FERRARIO, *Il Costume antico e moderno o storia ecc.* (vedere FERRARIO 1831), Europa VII, Tav. 1.

2 *Attila Attila*.

3 *Attila Attila*.

4 *Odabella Attila* (e indicazioni di colori).

5 *Odabella Attila* (in alto disegno di corona).

6 *Ezio*.

7 *Uldino Attila*.

8 *Dr(uida) At(tila)*.

9 *Dr(uido) Att(ila)*.

10 *Cepido Attila*

Guerriero Gepido.

11 *Ostrog(oto) Attila*.

12 *Turingi*.

13 *Un(no) Atti(la)*.

Il disegno n. 1 è una copia interessante perché indica una fonte (*Il Costume antico e moderno* di Giulio Ferrario) che fu certamente utilizzata in molte occasioni dai disegnatori di costumi teatrali. Gli altri disegni della raccolta Cellini per l'*Attila* di Verdi sono alquanto più pesanti nel tratto e sommarii nell'esecuzione. Resta il dubbio se siano opera di un disegnatore diverso; o se invece, come è più probabile, siano della stessa mano, ma tracciati in fretta e non rifiniti nei particolari ornamentali. È arduo collegare questi fogli ad una specifica recita di *Attila*, opera che dopo la prima assoluta alla Fenice di Venezia, con scene di Giuseppe Bertoja (MURARO 1969), ebbe immediata e larga fortuna anche

per i significati patriottici che allora le si attribuivano. Certo non a caso nella stagione 1848-49 al Teatro Regio di Torino — nel momento cioè di esaltato fervore risorgimentale della prima guerra d'Indipendenza — si rappresentò l'*Attila*, con scene e costumi di Luigi e Raffaele Vacca e di Carlo Scioli (si espone la riproduzione fotografica del disegno per la *Tenda di Attila*). In seguito *Attila* ebbe frequenti repliche nei teatri torinesi: tra l'altro comparve nel 1858 al Teatro Nazionale, nel 1864-65 al Teatro Vittorio Emanuele. In quest'ultima occasione il recensore della «Gazzetta di Torino» (1° gennaio 1865) scriveva: «fa furore l'opera *Attila*... lo spartito più popolare del cigno Bussetano» Con *Attila* si rappresentava al Vittorio Emanuele il ballo *Il Noce di Benevento*, coreografo Edoardo Viganò che aveva riprodotto, sembra con scarso successo, la celebre creazione di Salvatore Viganò. Sarebbe tentante dedurre che i disegni per *Attila* esposti sono da collegare alla recita torinese del 1864-65: ma non vi è alcun elemento documentario che accerti la verità di questa ipotesi.

M.V.F.

IX 1 - IX 42

MACBETH

Poesia di Francesco Maria Piave dal *Macbeth* di William Shakespeare.

Musica di Giuseppe Verdi.

1^a rappresentazione assoluta: Firenze, Teatro della Pergola, 14 marzo 1847.

1^a rappresentazione della nuova versione: Parigi, Théâtre Lyrique, 21 aprile 1865.

42 disegni, matita e inchiostro nero su carta bianca mm 167 x 96 (varianti di 1 mm +/—), ove non diversamente indicato.

In tutti i disegni, tranne il n. 6, didascalie con indicazioni di colori.

1 *Macbeth*.

2 *Macbeth armato Macbeth*.



21 - Macbeth, G. Verdi

- 3 *Macbeth re.*
- 4 *Lady Macbeth.*
- 5 *Streghe cori Macbeth.*
- 6 *Bancuo*
Banco, generale dell'esercito di Duncano.
- 7 *Macduff Macbeth.*
Macduff, nobile scozzese, signore di Fiff.
- 8 *Macduff al Banchetto Macbeth.*
Atto II, scena V.
- 9 *Macduff.*
- 10 *donna al banchetto Macbeth.*
- 11 *Malcolm in viaggio Macbeth*
Malcolm, figlio di Duncano.
- 12 *Fleanzio 2° figlio di Banco. Paggi. Macbeth*
Il foglio reca due figurini: a sinistra, Fleanzio, atto II, scena IV, a destra, un paggio.
- 13 *Sicari coro Macbeth* mm 163 x 96
Atto II, scena III.
- 14 *Messaggeri del re* Atto I, scena III.
- 15 *Seguito del Re Macbeth* Atto I, scena IX.
- 16 *Servi Macbeth.*
- 17 *Scudieri reali Macbeth.*
- 18 *Guardie d'onore di Duncano.*
- 19 *Dame di casa coro Macbeth.*
- 20 *Dama scozzese, simile al precedente.*
- 21 *Dame coro Macbeth.*
- 22 *Ancella coro Macbeth.* mm 162 x 88.
- 23 *Baroni di corte, coro variato Macbeth.*
- 24 *Ombre.* mm 165 x 94.
Le apparizioni, atto III, scena II.
- 25 *Profughi coro Macbeth.* Atto IV, scena I.
- 26 *Profughe coro variato.*
- 27 *Soldato inglese Macbeth.* Atto IV, scena II.
- 28 *Guerrieri di Macbeth Macbeth.* Atto IV, scena VII.
- 29 *Medico Macbeth.* mm 163 x 96
Atto IV, scena III.
- 30 *Macbeth da Re.*
- 31 *Macbeth*
Guerriero scozzese.
- 32 *Così Macduff, Malcol(m) colori diversi Macbeth.*

33 *Ladi Macbeth*

Lady Macbeth porta un ricco abito ed un'acconciatura regale. Il figurino conferisce un insolito rilievo alla psicologia del personaggio.

34 *Ladi Mac(beth) nel Sonnambul(ismo)* Atto IV, scena IV.

35 *Scherri Macbeth.*

Sicari di Macbeth. Atto II, scena III.

36 *Cori e donzelle e 1° abito di Lady Macbeth*

Dama in abito scozzese.

37 *Soldato scozzese Macbeth.*

38 *Paggi Macbeth.*

39 *M(edico?) M(acbeth?).*

40 *Strega.*

41 *... Machbet*

Guerriero scozzese in abbigliamento piuttosto ricco e con berretto piumato. Didascalia non decifrata.

42 *Macbeth...*

Personaggio maschile con un ricco abito e manto di ermellino. Didascalia non decifrata.

Nell'autunno del 1846 Verdi si rimise al lavoro dopo un periodo di inattività dovuto a ragioni di salute e durato alcuni mesi, e si accinse contemporaneamente ad occuparsi di diversi soggetti che avevano attratto la sua attenzione: *Macbeth*, *I Masnadieri* da Schiller e *Die Ahnfrau* da Grillparzer, uno spunto poi abbandonato. La precedenza data al *Macbeth* fu in parte dovuta a motivi contingenti, ma è pure certamente significativa della predilezione di Verdi per Shakespeare. Il compositore seguì infatti con la massima attenzione la preparazione dell'opera, dalla realizzazione del libretto (egli stesso aveva fornito a Piave una stesura in prosa e controllò molto da vicino, come del resto faceva abitualmente, il lavoro di versificazione, sul quale intervenne successivamente anche il poeta Andrea Maffei. Sulla complessa elaborazione del testo, cfr. D. GOLDIN, 1979) all'allestimento scenico, alla scelta e alla preparazione dei cantanti. Non diversamente si preoccupò dell'esattezza storica dei costumi, così che quelli che si videro alla prima rappresentazione furono da lui personalmente approvati. Accolta con entusiasmo, l'opera ebbe numerosi allestimenti negli anni successivi. In occasione del-



22-23 - Luisa Miller, G. Verdi

la prima di Parigi, a Verdi fu richiesto di riprendere in mano la partitura per inserirvi un ballo, al quale il pubblico parigino non voleva rinunciare, e in quella occasione egli intervenne anche con alcuni cambiamenti, non tali però da alterare sostanzialmente la fisionomia del dramma.

Con i suoi 42 disegni, *Macbeth* è, nella Collezione Cellini, l'opera rappresentata dal maggior numero di figurini, che si possono suddividere in tre gruppi di diversa consistenza. Il primo (n. 1-29) comprende una serie di disegni molto completa ed omogenea; ne fanno parte anche cinque figurini che non sono di invenzione di Edoardo Viganò, ma che furono ripresi da litografie della *Gazzetta Musicale di Milano*, pubblicate verso la fine del 1847, come viene esaurientemente chiarito nel saggio di Cohen-Conati in questo catalogo (cfr. p. 10). Sulla falsariga di questi modelli Viganò completò verosimilmente la serie dei personaggi. In un secondo momento, forse per un successivo allestimento, egli realizzò altri figurini (n. 30-40), utilizzando carta e inchiostro di diversa qualità, ed apportando ai costumi alcune modifiche. Se non vi sono elementi che permettano di situare cronologicamente la seconda serie, ancora più incerto si fa il discorso per i disegni n. 41 e 42, molto diversi tra loro e dai precedenti: i costumi sono più ricchi, il secondo appare addirittura sfarzoso ed i fogli portano in margine annotazioni non del tutto decifrate, in lingua tedesca.

X 1 - X 14 LUISA MILLER

Poesia di Salvatore Cammarano.

Musica di Giuseppe Verdi.

1^a rappresentazione assoluta: Napoli, Teatro S. Carlo, 8 dicembre 1849.

14 disegni matita e inchiostro nero su carta

mm 167 x 96 (varianti di 1 mm. +/—).

In margine indicazioni dei colori previsti per gli abiti.

1 *Luisa Miller Tirolo.*

2 *Luisa.*

3 *Luisa.*

4 *Miller*

Miller, vecchio soldato in riposo.

5 *Conte Walter Miller Tirolo XVII.*

6 *Rodolfo 1° abito Tirolo*

Rodolfo, figlio del conte di Walter.

7 *Rodolfo.*

8 *Federica da viaggio*

Federica, duchessa di Ostheim, nipote di Walter. Atto II, scena VII.

9 *Federica 2^{da}. Atto II, scena V.*

10 *Wurm*

Wurm, castellano di Walter.

11 *ufficiali coro.*

12 *dama in abito da viaggio, probabilmente una damigella di Federica.*

13 *serva*

fanciulla in abito da contadina.

14 *tirolese.*

Il soggetto dell'opera fu suggerito a Verdi da Salvatore Cammarano, al quale il musicista aveva chiesto «un dramma breve di molto interesse, di molto movimento, di moltissima passione...» (COPIALETTERE, 1913). Il dramma di Schiller *Kabale und Liebe* (Amore e raggiro) fu modificato in modo da attenuarne l'amara critica dell'assolutismo che non avrebbe certo costituito il soggetto più adatto per un'opera da rappresentarsi a Napoli nell'anno 1849. Significativo, sotto questo aspetto, lo spostamento dell'azione da una corte principesca a un villaggio tirolese, come pure altri mutamenti che investono i ruoli di alcuni personaggi.

La *Luisa Miller*, ed in particolare il 3° atto, rappresenta un momento importante nella produzione verdiana, sulla via dell'approfondimento della ricerca psicologica già iniziata con il *Macbeth*. Il successo, sia alla 1^a rappresentazione (che ebbe Marietta Cazzaniga e Settimio Malvezzi tra gli interpreti) sia nei successivi allestimenti, fu buono ma non entusiastico ed anche in seguito l'opera, pur rimanendo costantemente in repertorio, non raggiunse mai una vera e propria popolarità.

I 14 disegni della Collezione Cellini che ad essa si riferiscono costituiscono un gruppo omogeneo e si presentano in buone condizioni di leggibilità, consentendo l'identificazione di tutti i protagonisti. Nei figurini n. 3 e 4 si notano alcune affinità con i costumi che appaiono nella vignetta della copertina della 1^a edizione dello spartito per canto e pianoforte, pubblicata da Ricordi nel 1850 e che riproduce l'ultima scena dell'opera. La litografia, a colori, è firmata da C. Focosi (riprodotta in bianco e nero in GATTI, 1941, p. 60).

XI 1 - XI 13 IL PROFETA (LE PROPHETE)

Poesia di Eugène Scribe.

Musica di Giacomo Meyerbeer.

1^a rappresentazione assoluta: Parigi, Théâtre de la Nation (Opéra), 16 aprile 1849.

13 disegni, matita e inchiostro nero su carta mm 165 x 95.

Ai margini indicazioni dei colori previsti per gli abiti, in italiano, e didascalie in tedesco (salvo che nel n. 2).

1 *Johan Leyden 2° atto Profet*

Giovanni di Leyda.

2 *Il Prof(eta) nel Prof(eta).*

3 *Johan von Leyden 1° atto Profet*

Si riferisce in realtà alla scena dell'incoronazione, atto IV.

4 *Johan von Leyden 5° atto.*

5 *Bertha Profetta.*

Berta, fidanzata di Giovanni.

6 *Fides, Johan Mutter Profet*

Fede, madre di Giovanni.

7 *Fides, Johannes Mutter Profet.*

8 *Graf Oberthal 1° atto Profet*

Il conte d'Oberthal.

9 *1° Vidertaufer Mathisen Profet*

L'anabattista Mattia.

10 *Vidertaufer Jonas Profet*

L'anabattista Gionata.

11 *Vidertaufer Zacharias Profet*

L'anabattista Zaccaria.

12 *Schleifschuhlaufer Profet*

Contadino con i pattini, atto III.

13 *Schleifschuhlaufer(in) Profet*

Contadina con i pattini, atto III.

Dopo *Les Huguenots* Meyerbeer affronta nuovamente un tema storico-religioso in collaborazione con Eugène Scribe. Il libretto si ispira liberamente alla figura di Jan Bokelszoon, detto Giovanni di Leyda, che guidò nel secolo XVI la rivolta degli anabattisti in Westfalia e fu incoronato re e profeta nella cattedrale di Münster. Nel dramma, il protagonista decide di aderire alla causa degli anabattisti per vendicarsi del sopruso patito ad opera del conte di Oberthal, che gli ha rapito Berta, sua promessa sposa; si ritrova però ben presto prigioniero di una spirale di violenza e ambizione, da cui infine, in preda ai rimorsi, uscirà dandosi la morte. È stato rilevato che nonostante la drammaticità della vicenda e la grandiosità di alcune scene, *Il profeta* manca di contrasti espressivi paragonabili a quelli che animavano gli stessi *Huguenots* o *Robert le diable* e che Giovanni possiede scarsa coerenza psicologica, mentre alcuni personaggi, in particolare Berta, appaiono insignificanti (DAURIAC, 1913). Nonostante queste riserve, l'opera fu accolta con molto favore dal pubblico ed elogiata dalla critica, tanto che in poco più di due anni raggiunse le cento rappresentazioni nella sola Parigi. In Italia essa giunse dopo oltre tre anni (Firenze, 26 dicembre 1852), quando già era stata rappresentata in molti paesi europei, talvolta in traduzione italiana.

La fonte dei disegni per *Il profeta* è stata individuata nelle litografie della *Galerie dramatique. Costumes des Théâtres de Paris*, pubblicata dalla Maison Martinet. Cohen-Conati (cfr. p. 10) rilevano come il fatto che le stesse immagini si ritrovino in diverse raccolte italiane, a Milano, a Parma e a Torino, sia significativo della loro ampia diffusione e quindi dell'interesse che in Italia si portava alla messa in scena parigina. Si può aggiunge-

re che l'influenza francese giungeva a riflettersi indirettamente su altri paesi, quando, come in questo caso (le annotazioni in tedesco non lasciano dubbi in proposito), i figurini servivano per una rappresentazione in Austria o in Germania.

Il primo allestimento in versione tedesca del *Profeta* (traduzione di L. Rellstab) andò in scena a Vienna il 28 febbraio 1850; in quell'anno Edoardo Viganò si trovava probabilmente in quella città, ma non vi sono prove che i disegni siano stati tracciati in questa occasione.

XII 1 - XII 5 LOHENGRIN

Poesia e musica di Richard Wagner.

1^a rappresentazione assoluta: Weimar, Hoftheater, 28 agosto 1850.

1^a rappresentazione italiana: Bologna, Teatro Comunale, 1° novembre 1871.

5 disegni, matita e inchiostro nero su carta bianca
mm 167 x 96.

1 *Lohengrin* 1° abito nell'opera dello stesso nome

In margine indicazioni molto precise sulle caratteristiche del costume (colori e materiali da impiegarsi); sono inoltre annotate alcune modifiche da apportare al costume medesimo (*girello più corto, corno attaccato più su d'oro ecc.*). Sul verso: disegno raffigurante uno scudo con l'insegna di un cigno.

2 *Lohengrin* 1° abito

Atto II, scena V

In margine indicazioni dei colori previsti per l'abito.

3 *Elsa Lohengrin* 2° abito

Elsa di Brabante, atto II, scena II

In alto: 1° (abito) *tutto in lana bianca*. In margine indicazioni dei colori previsti per l'abito.

4 *Ortruda*

Forse abito per l'atto I.

In margine indicazioni dei colori previsti per l'abito.

5 *Enrico l'Uccellatore*

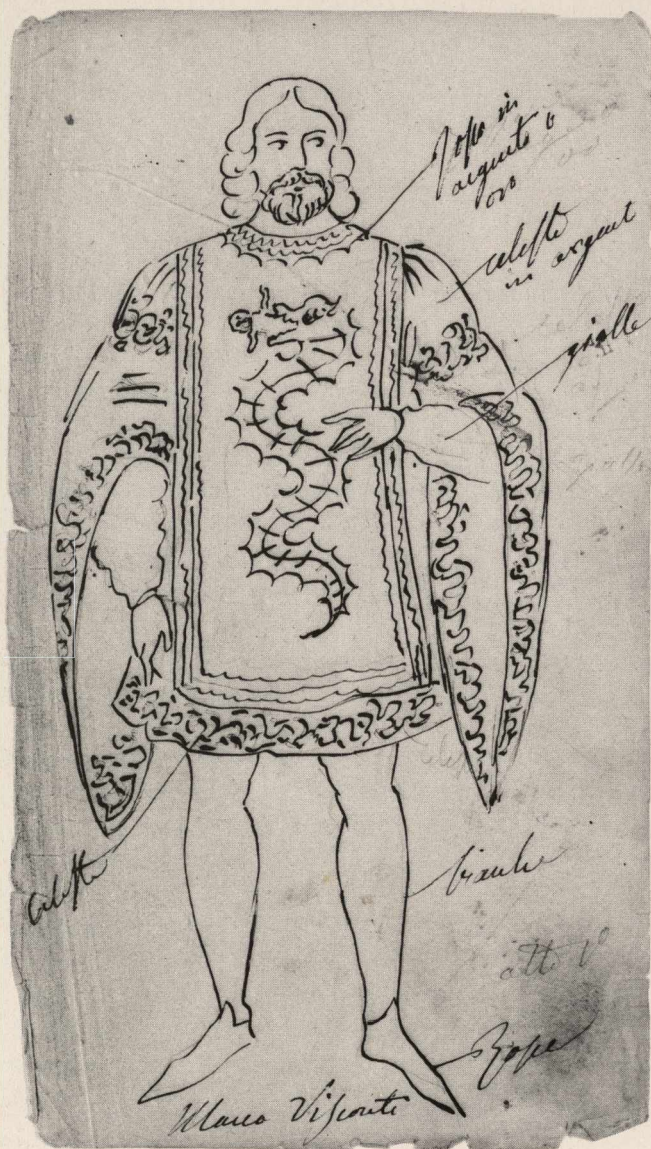
In margine indicazioni dei colori previsti per l'abito.

6 guerriero. Sul verso: disegno raffigurante uno scudo e scritta: *Cori, consimili a Lohengrin* . . .

Terza opera romantica di Wagner, il *Lohengrin* attinge la propria materia poetica a varie fonti medioevali, tra le quali il poema medio-alto-tedesco *Lohengrin, der Ritter mit dem Schwan* e il *Parzifal* di Wolfram von Eschenbach. Composto tra il novembre 1845 e l'agosto 1847, negli anni del soggiorno a Dresda, esso non venne rappresentato che tre anni più tardi, a Weimar, sotto la direzione di Franz Liszt; l'autore, costretto nel frattempo dagli avvenimenti del 1848 a riparare in Svizzera, dovette attendere il 1861 per assistere, a Vienna, ad un'esecuzione della propria opera.

Il *Lohengrin* fu la prima opera wagneriana ad essere rappresentata in Italia, a Bologna, nell'autunno del 1871, sotto la direzione di Angelo Mariani, con Italo Campanini nel ruolo di protagonista e Bianca Blume in quello di Elsa di Brabante. L'esito «felicissimo» (così Mariani ne scriveva a Wagner l'indomani della prima) non impedì all'opera di subire un crollo clamoroso alla Scala nel marzo 1873, dal quale si risollevò solo quattro anni più tardi al Regio di Torino (14 marzo 1877). Le scene e i costumi per quest'ultimo allestimento furono preparati sui bozzetti e sui figurini tedeschi, mentre il direttore Carlo Pedrotti si era recato in precedenza ad assistere ad alcune rappresentazioni dell'opera a Monaco di Baviera (DEPANIS, 1914, I). Lo stesso avevano fatto Mariani ed alcuni suoi collaboratori, lo scenografo Carlo Ferrario, il macchinista, il vestiarista, in vista della prima bolognese (VATIELLI, 1921).

In mancanza di elementi che inducano a collegare i figurini wagneriani della Collezione Cellini ad una rappresentazione all'estero, si deve supporre che essi si riferiscano ad uno degli allestimenti sopra ricordati (occorre per l'esattezza citare anche le apparizioni del *Lohengrin* a Firenze, dicembre 1871 e a Trieste, ottobre 1876), oppure che fossero utilizzati negli anni immediatamente successivi (Roma, 1878, Genova, 1880, Napoli, 1881). Poiché, allo stato attuale delle nostre conoscenze, l'ultima apparizione di Edoardo Viganò nella vita teatrale, risulta essere avvenuta a Bologna



27-28 - Marco Visconti, E. Petrella

nel 1873, nel ballo *Le due gemelle* del coreografo Antonio Pallerinì, questa ipotesi appare accettabile, anche perché i disegni e le scritte sembrano effettivamente tracciati dalla mano di una persona non più giovane.

Le fonti dei figurini sono certamente tedesche; come si è visto, per le prime rappresentazioni wagneriane in Italia ci si ispirò con scrupolo a modelli tedeschi, quando non si utilizzarono direttamente, come nel caso di Torino, figurini provenienti dalla Germania (per questo motivo è in realtà poco probabile che i disegni siano da mettere in rapporto con l'allestimento del 1877). Molto interessanti sono le scritte del n. 1: l'autore, dopo avere tracciato il costume, annotò in margine alcune modifiche, che, se eseguite, lo avrebbero avvicinato all'immagine di Lohengrin (probabilmente una statua di gesso) che appare nella fotografia con dedica che Wagner inviò ai coristi del Teatro Comunale di Bologna, per felicitarsi del successo della prima (riprodotta in LEVI, 1933).

XIII 1 - XIII 32 MARCO VISCONTI

Poesia di Domenico Bolognese.

Musica di Enrico Petrella.

1^a rappresentazione assoluta: Napoli, Teatro S. Carlo, 9 febbraio 1854.

32 disegni, matita e inchiostro nero su carta bianca ingiallita mm 166 x 95.

In margine indicazioni dei colori previsti per gli abiti.

- 1 *Marco Visconti.*
- 2 *Marco Visconti atto II.*
- 3 *Marco Visconti atto II a. 1329.*
- 4 *Marco Visconti atto III.*
- 5 *Bice atto I.*
- 6 *Bice atto II.*
- 7 *Ottorino atto I*
Ottorino Visconti, cugino di Marco.

- 8 *Ottorino atto II.*
- 9 *Ottorino atto III.*
- 10 *Lodrisio atto I.*
Lodrisio Visconti, cugino di Marco.
- 11 *Lodrisio atto II.*
- 12 *Oldrado atto I*
Oldrado del Balzo, padre di Bice.
- 13 *Oldrado del Balzo atto (?)*.
- 14 *Tremacoldo atto II a. 1329*
Tremacoldo, giullare.
- 15 *damigelle parte del coro atto I.*
- 16 *damigelle parte del coro atto I.*
- 17 *damigelle di Bice coriste atto I variate.*
- 18 *cavalieri parte del coro atto I maschere.*
- 19 *cavalieri parte del coro atto I, M. Visconti.*
- 20 *maschere parte del coro atto I.*
- 21 *maschere coro atto I.*
- 22 *maschere parte del coro atto I.*
- 23 *servi di Marco comp. atto I.*
- 24 *cavalieri torneo (parole illeggibili) atto II comparse*
Atto II, scena della giostra: cavalieri della schiera dei bianchi.
- 25 *cavalieri comparse (parole illeggibili) atto II, M. Visconti*
Cavalieri della schiera dei rossi.
- 26 *popolo coro atto II, Marco Visconti.*
- 27 *popolo parte del coro atto II.*
- 28 *banda atto II.*
- 29 *confidenti Ottorino coro*
Atto II, scena VI.
- 30 *arcieri comparse atto II 1329.*
- 31 *armigeri di Marco comp. atto III 1329.*
- 32 *paggi 1329.*

Il nome di Enrico (o Errico) Petrella (Palermo 1813 - Genova 1877), oggi quasi dimenticato, godette nel secolo scorso di una notevole, anche se contrastata celebrità. Dopo avere esordito giovanissimo a Napoli, dove aveva compiuto gli studi musicali, ottenendo incoraggianti accoglienze, Petrella rimase lontano dalle scene dal 1834 al 1851, per dedicarsi all'insegnamento. Ri-



29 - Un ballo in maschera, G. Verdi

tornò quindi al teatro con numerose opere, alternando buoni successi con esiti deludenti. Lo stesso *Marco Visconti*, dopo la prima rappresentazione napoletana, fu portato in varie città italiane dove riscosse ora applausi ora accoglienze fredde o del tutto negative (fu il caso di Torino, al Teatro Regio, nel Carnevale 1855) (COSENZA, *La vita e le opere di E.P.*, s.d.). Uscito da tempo dal repertorio, è stato di recente giudicato, sia dal punto di vista musicale, sia soprattutto per il libretto di Domenico Bolognese, «un luogo esemplare di decadimento ripetitivo di schemi e formule convenzionali» (PORTINARI, 1981). L'omonimo e all'epoca notissimo romanzo di Tommaso Grossi, apparso nel 1834, aveva precedentemente ispirato un'opera di Nicola Vaccai, su testo di Nicola Toccagni, che fu rappresentata al Teatro Regio di Torino nel 1838 insieme con il ballo *Colombo all'isola di Cuba*, coreografia di Antonio Monticini, nel quale si produsse Edoardo Viganò. Tuttavia i disegni, benché non datati, si riferiscono per certo all'opera di Petrella e non a quella di Vaccai. Lo dimostrano i figurini del giullare *Tremacoldo* e quelli dei cavalieri del torneo, personaggi e scene assenti nel libretto di Toccagni ed altri elementi ancora, quali la ripartizione in tre atti e la data 1329, anziché 1328. Resta difficile tuttavia individuare l'allestimento in vista del quale furono preparati i disegni, come pure l'origine dei medesimi: non è stato infatti possibile determinare se essi siano di invenzione dell'autore. La documentazione per il *Marco Visconti* è comunque tra le più ampie della Collezione Cellini, superata solo da quella per il *Macbeth*, almeno per quel che riguarda le opere melodrammatiche.

XIV 1 - XIV 30 UN BALLO IN MASCHERA

Poesia Antonio Somma, musica Giuseppe Verdi.

1^a rappresentazione assoluta Roma, Teatro Apollo, 17 febbraio 1859.

30 disegni, matita e inchiostro su carta «Bath»

mm 166 x 95 (varianti di 1 mm +/-).

- 1 *Amelia primo da casa secondo nero* (e indicazioni di colori in didascalia a parte).
- 2 *Amelia ultima scena. Coriste simili a vari colori* (indicazioni di colore a margine).
- 3 *Ricardo 1° Abito Un Ballo in Maschera America* (e indicazioni di colori).
- 4 *Ricardo da pescatore 2^{do} abito un Ballo in Maschera America* (e indicazioni di colori). Scena VI Atto I.
- 5 *Riccardo da Festa, abito da Festa Un Ballo in Maschera* (e indicazioni di colori). Per la scena V Atto III.
- 6 *Riccardo in Maschera, Un Ballo in Maschera* (e indicazioni di colori). Per la scena VII Atto III.
- 7 *Renato abito da Segretario Un Ballo in Maschera* (e indicazioni di colori). Per la scena I Atto I.
- 8 *Renato Scena Ulrica Una festa in Maschera* (e indicazioni di colori). Per la scena VI Atto I.
- 9 *Renato col Mantello la prima Scena Atto 2^{do}* (e indicazioni di colori). Renato è in costume scozzese.
- 10 *Renato in Domino mede(s)imo per Tom e Samuele* (e indicazioni di colori). Per la scena VII Atto III.
- 11 *Ulrica Festa da Ballo in Mas(che)ra* (e indicazioni di colori).
- 12 *Oscar Paggio* (e indicazioni di colori).
- 13 *Samuele*.
- 14 *Tom* (e indicazioni di colori).
- 15 *Silvano* (e indicazioni di colori).
- 16 *Giudici* (e indicazioni di colori).
- 17 *Deputati*.
- 18 *Gentiluomini variati*.
- 19 *Ufficiali C. variati costumi*.
- 20 *Alabardieri*, (e indicazioni di colori).
- 21 *Servi*.
- 22 *Servo*.
- 23 *Marinaji diversi* (e indicazioni di colori).
- 24 *Fanciulli* (e indicazioni di colori).
- 25 *Popolane variate*.
- 26 *Popolano variato* (e indicazioni di colori).
- 27 *Dame variate*.
- 28 *Cavalieri in Domino*.
- 29 *Ballarine*.
- 30 *Ballerini*.



30 - La Silfide, ballo

Sono ben note le vicissitudini del *Ballo in Maschera* (vedere AA.VV. 1960), osteggiato dalle censure di Napoli e di Roma per le implicazioni politiche della trama che, come nella fonte letteraria (il *Gustave III* di Scribe), si concludeva col regicidio del sovrano di Svezia nel 1792. Verdi rifiutò di far rappresentare il *Ballo* a Napoli con le assurde modifiche pretese dalla censura borbonica. Consentì invece alla recita dell'opera a Roma, dove poté salvaguardare gli essenziali significati drammatici del *Ballo*, anche se la censura pontificia impose di cambiare il luogo e il tempo dell'azione. Questi, dopo varie esitazioni, furono stabiliti «a Boston nella fine del secolo XVII». Il mutamento ebbe effetti disorientanti per la messinscena, storicamente caratterizzata come allora usava; e tanto più in quanto la Boston «coloniale» e puritana del Seicento era ambiente del tutto insolito negli allestimenti melodrammatici, sicché scenografi e costumisti si trovarono non poco sconcertati. Gli scenografi risolsero il problema in modi diversi, spesso rifacendosi alla tipologia stilistica del *Reggente* di Cammarano-Mercadante (vedere scheda VI), opera anch'essa derivata dal *Gustave III* ma ambientata in Scozia nel Cinquecento (si espongono fotografie dei disegni di Giuseppe Bertoja nel Museo Correr di Venezia per le scene del *Ballo in Maschera* alla Fenice di Venezia, 1866). I costumi, non meno delle scene, risentirono del mutamento d'ambiente imposto dalla censura; in certi casi si aggiornarono alla moda ottocentesca del «bal travesti» (tipica in questo senso la vignetta di Focosi per la prima edizione dello spartito, esposta a confronto); in altri casi ripresero l'esempio del *Reggente*. Così appunto avviene nei disegni della raccolta Cellini, che utilizzano con lievi variazioni gran parte dei modelli per gli abiti del *Reggente*. Tra l'altro Renato, americano «creolo», indossa in un foglio (n. 9) il *kilt* del costume nazionale scozzese, press'a poco lo stesso indossato nel *Reggente* da Murray (scheda VI, n. 8). Va osservato, tuttavia, che questo non è un caso isolato, e certamente non d'invenzione di Edoardo Viganò. Nello stesso costume Renato compare nei disegni per gli abiti del *Ballo* conservati a Milano, Museo Teatrale alla Scala e Raccolta Bertarelli, e a Parigi, Bibliothèque de l'Opéra: per una discussione approfondita di queste concordanze si rimanda allo studio di Conati-Cohen in questo catalogo, p. 12. L'origine di una così singolare

interpretazione si può trovare nella *Disposizione scenica* per *Un Ballo in Maschera* pubblicata da Ricordi (*Disposizione scenica per l'opera Un Ballo in Maschera di Giuseppe Verdi compilata e regolata sulla messa in iscena del Teatro Apollo in Roma il Carnevale del 1859. Dal Direttore di scena del medesimo Giuseppe Cencetti*; consultata nell'esemplare della Biblioteca dell'Istituto di Studi Verdiani a Parma). Nella *Nota del Vestiario* sono prescritti per Renato, oltre al «Domino celeste» dell'ultimo atto, tre abiti: «Abito di lusso», «Abito di Cavaliere dimesso con largo e bruno mantello», «Abito di Gentiluomo scozzese». Si avverte anche che «l'esecuzione della presente nota dev'essere relativa ai costumi fatti espressamente dal Figurinista del Teatro alla Scala, sig. Filippo Peroni». Peroni dovrebbe essere, in altre parole, l'inventore del Renato «scozzese». Discorrendo, in termini più generali, della messinscena della prima assoluta del *Ballo* al Teatro Apollo, è lecito il sospetto ch'essa non fosse così esemplare come la *Disposizione scenica* tende a farla apparire. A distanza di molti anni (cioè nel 1872) Verdi lamentava ancora i metodi «da bottegaio» dell'impresario del Teatro Apollo, Vincenzo Jacovacci: «Quando andai in scena col *Trovatore* . . . non potei ottenere che dei buoni cantanti, scarsissimi Cori, cattiva orchestra, Scenarj e Vestiarij meschinissimi. Quando andai col *Ballo* . . . ebbi soltanto gli uomini buoni, il resto come nel *Trovatore*» (vedere la citazione completa in CONATI 1980, p. 35).

M. V. F.

XV 1 - XV 6 LA SYLPHIDE

Libretto di Adolphe Nourrit.

Musica di Jean Schneitzhoeffer.

Costumi di Eugène Lami.

Coreografia di Filippo Taglioni.

1ª rappresentazione assoluta: Parigi, Théâtre de l'Académie Royale de Musique, 14 maggio 1832.



31 - Giselle, ballo



32 - Ondina, ballo

6 disegni, matita e inchiostro nero su carta bianca
mm 165 x 95.
In margine indicazioni dei colori previsti per gli abiti.

- 1 *Silfide* ... (parola illeggibile).
- 2 *Sposo Silfide*
James Reuben.
- 3 *Madre Silfide*
Anna Reuben.
- 4 *Ballabile sposa (?) Silfide*.
- 5 *Madge*.
- 6 *Buffone (?) Silfi* [de].

XVI 1 GISELLE OU LES WILIS

Libretto di Vernoy de Saint-Georges, Théophile Gautier, Jean Coralli.

Musica di Adolphe Adam.

Coreografia di Jean Coralli (e Jules Perrot).

1° rappresentazione assoluta: Parigi, Théâtre de l'Académie Royale de Musique, 28 giugno 1841.

1 disegno, matita e inchiostro nero su carta celeste chiaro
mm 165 x 95.

- 1 *Regina delle Villi*.

XVII 1 - XVII 2 ONDINA (?)

- 1 *Ondina Fantastico*.

1 disegno, matita e inchiostro nero su carta celeste chiaro
mm 165 x 94.

2 Ond[ina].

1 disegno, matita e inchiostro nero su carta bianca.

Misure: mm. 165 x 95.

In margine indicazioni dei colori e delle caratteristiche del costume raffigurato e di altro simile.

La Silfide si può considerare sotto molti aspetti il primo ballo compiutamente romantico. Creato dal coreografo Filippo Taglioni per la figlia Maria è la storia dell'amore tra James, giovane paesano scozzese, e la Silfide, creatura alata che vive con le compagne nei boschi. Per inseguire la fanciulla, che si dimostra ad un tempo innamorata e inafferrabile, James abbandona la promessa sposa Effie il giorno delle nozze. Ma, ingannato dalla strega Madge, provocherà involontariamente la morte dell'amata, nel tentativo di trattenerla definitivamente con sé. Il tema dell'amore tra un comune mortale ed un essere soprannaturale diverrà caratteristico del ballo romantico. *La Silfide* segna pure l'inizio di una nuova forma di espressione coreografica, l'affermarsi definitivo della tecnica della «punta» e l'introduzione di una sorta di rivoluzione anche nel costume di scena: Maria Taglioni nel suo vaporoso abito di mussola bianca, disegnato per lei da Eugène Lami, diviene l'immagine stessa della danzatrice romantica.

Altrettanto rappresentativo e tuttora molto conosciuto (è il più antico balletto che si sia conservato in repertorio) *Giselle* trae spunto da una leggenda narrata da Heinrich Heine: le Villi, ombre delle fidanzate morte prima delle nozze, vagano di notte danzando nei boschi. Giselle, uccisa dal dolore per il tradimento del suo innamorato, diviene una di esse. Il difficile ruolo della protagonista, chiamata ad esprimere dapprima la vivacità e la gioia di vivere di una giovane contadinella, quindi l'evanescenza incorporea e lunare della Villi, fu interpretato per la prima volta da Carlotta Grisi, danzatrice celebre per la sua grazia e la sua versatilità, per la quale, la parte era stata creata (GAUTIER, 1845).

Sia *La Silfide* sia *Giselle* ebbero numerose riprese e ricostruzioni coreografiche in molte città europee e in Italia (ad opera soprattutto di Antonio Cortesi). Questa circostanza, unita alla scarsità numerica dei disegni, rende arduo individuare l'allestimento per il quale questi furono preparati. Ancora più incerta l'identificazione dei due figurini per *Ondina*, che potrebbero riferirsi a balli di



soggetti diversi, ambientati l'uno in Sicilia, l'altro sulle rive del Reno (in ogni caso, ancora una volta protagonista della vicenda è un essere soprannaturale e ancora una volta l'azione narra di un amore impossibile o infelice). Si tratta di *Ondine ou La Naïade*, rappresentato per la prima volta a Parigi nel giugno 1843 con la coreografia di Jules Perrot e Fanny Cerrito e ripreso anche a Torino nel 1851 dal coreografo Astolfi, e di *Ondina ossia La fata delle acque* di Antonio Cortesi, apparso per la prima volta a Verona nel 1851 e due anni dopo a Torino (BEAUMONT, 1937).

XVIII 1 - XVIII 20 ESMERALDA

Coreografo Jules Perrot.

20 disegni, matita, inchiostro sepia e inchiostro blu su carta bianca, ingiallita in molti fogli
mm 168 x 96. In tutti i disegni indicazioni di colori.

1 *Esmeralda* (e disegno con modello per i ricami dell'abito)

Esmeralda in costume da zingara con tamburello.

2 *Esmeralda*

Esmeralda nell'abito «cenerino» per il supplizio.

3 *Febbo 1° abito*

Febo (Phoebus de Chateaupers) in abito di Capitano degli arcieri (Atto I).

4 *Febo 2° abito*

Febo, costume per la scena II Atto II.

5 *Febbo Esmeralda*

Febo, costume per l'Atto III.

6 *Esmeralda Clopin*

Clopin, capo dei «Truands» della Corte dei miracoli.

7 *Frollo Esmeralda*

Claude (Claudio) Frollo, arcidiacono di Notre-Dame di Parigi.

8 *Guasimodo Esmeralda*

Quasimodo, campanaro di Notre-Dame di Parigi.

9 *Guasimodo Esmeralda*

Quasimodo in abito da giullare.

10 *Esmeralda*

Fanciulla in abito da sposa, quindi Fiordaliso (Fleur de Lys).

11 *Esmeralda*

Dama in ricche vesti, probabilmente Aloisa (Aloise de Gondelaurier), madre di Fiordaliso.

12 *Esmeralda*

Dama, probabilmente Diane o Beranger amiche di Fiordaliso.

13 *Esmeralda*

Giovane con strumento musicale, probabilmente Gringoire.

14 *Esmeralda*

Giovane studente (altro abito per Gringoire?).

15 *Esmeralda*

Un Giudice.

16 *Capo Zin(gari) Esmeralda*

17 *Zingari Esmeralda.*

18 *Zingari Esmeralda.*

19 *popolo Esmeralda.*

20 *Soldati Esmeralda.*

Esmeralda fu rappresentato la prima volta a Londra, Her Majesty's Theatre, il 9 marzo 1844, con musiche di Giuseppe Pugnì. Carlotta Grisi sosteneva la parte di Esmeralda, il coreografo Jules Perrot quella di Gringoire (vedere per un ampio studio BEAUMONT 1937). L'argomento del ballo era tratto da *Notre-Dame de Paris*, forse il più celebre e fortunato romanzo di Victor Hugo, pubblicato nel 1831. Perrot non esitò a modificare in più punti il suo modello letterario e a mutarne radicalmente la conclusione, immaginando un improbabile «lieto fine». Nel ballo la zingarella Esmeralda, che si guadagna la vita mostrando la sua capretta ammaestrata e predicando il futuro, sposa il poeta Gringoire per sottrarlo alla banda di ladri e accattoni capitanata da Clopin. Gringoire si innamora di Esmeralda, che non lo ricambia perché ama Febo, aristocratico Capitano degli Arcieri che l'ha salvata da Claudio Frollo quando questi, con l'aiuto del deforme Quasimodo, aveva tentato di rapirla. Ma Febo dovrebbe sposare Fiordaliso; d'altra



35 - Odetta, ballo

parte Frollo non ha rinunciato alle sue mire su Esmeralda. Mentre la zingarella è in amoroso colloquio con Febo, Frollo sconvolto dalla gelosia pugnala il Capitano. Esmeralda è accusata del delitto, condannata, condotta al supplizio. La salva ancora una volta Febo, ferito ma non morto, che svela d'essere stato aggredito da Frollo; quest'ultimo cerca invano di pugnalarla Esmeralda: Quasimodo gli strappa di mano l'arma e lo uccide. Il popolo di Parigi festeggia la liberazione di Esmeralda ed esulta per la morte del reo.

Fin dalla prima rappresentazione londinese, i critici ravvisarono in *Esmeralda* un esemplare modello di struttura coreografica (si veda in BEAUMONT 1937, p. 299, la recensione del «Times») e in effetti il ballo divenne in breve tempo uno dei maggiori successi internazionali. *Esmeralda* comparve nel 1845 alla Scala di Milano con Fanny Elssler; nel 1847 a Berlino con Fanny Cerrito; nel 1848 a Pietroburgo (Elssler); nel 1849 a Stoccolma (Cerrito); nel 1850 a Mosca (Elssler). La coreografia di Perrot fu ripresa da altri: *Esmeralda* tornò alla Scala nella riproduzione di Ronzani (1853-54), giunse a Torino in quella di Briolo (Teatro Regio, 1852-53).

Data l'enorme fortuna e diffusione di *Esmeralda* è arduo collegare i disegni di costumi nella raccolta Cellini ad una specifica rappresentazione. Si può escludere la replica milanese del 1853-54 perché i disegni dei costumi, conservati nel Museo Teatrale alla Scala, sono affatto diversi. Una certa somiglianza, ma non un'esatta corrispondenza, si riscontra con gli abiti indossati dai protagonisti in alcune note litografie, come quella di Bouvier con Perrot (Gringoire) e Carlotta Grisi (Esmeralda) o quella di Mittag con Fanny Cerrito (Esmeralda) che ha accanto la fida capretta (vedere BEAUMONT 1938; BINNEY 1971; GUEST 1974). Vi è poi una affascinante tempera di Carlo Bossoli (raccolta privata) con l'interno del Teatro alla Scala durante la rappresentazione di *Esmeralda* nel 1845 (anche se il dipinto è datato 1849, anno in cui Bossoli lo vendette al collezionista torinese Mylius, cfr. PEYROT 1974, p. 107). I costumi sono discretamente simili a quelli dei disegni nella raccolta Cellini, ma i colori non corrispondono. Nella tempera di Bossoli, Esmeralda indossa un giubbotto rosso su gonnellina bianca; nel disegno esposto n. 1, l'abito è invece «tutto bianco» con «Sciarpa rossa».

Forse più convincenti, nel complesso, sono i rapporti dei fogli della raccolta Cellini con edizioni illustrate di *Notre-Dame de Paris* come quella, esposta a confronto, con vignette di Gérard Séguin (J. Hetzel éditeur, Paris 1832; esemplare nella Biblioteca Civica di Torino).

M. V. F.

XIX 1 - XIX 6 ODETTA

Coreografo Jules Perrot
6 disegni, matita e inchiostro su carta bianca
mm 169 x 96.

1 *Odette*

Odetta, probabilmente nell'Atto I.

2 *Odette*

Odetta mentre danza nell'Atto II.

3 *Isabeau von Bayern Odette e Giov. d'arco*

Isabella di Baviera, che compare anche nel Ballo *Giovanna d'Arco* di Salvatore Viganò (e riprese di successivi coreografi). La scritta va quindi riferita a una riutilizzazione del disegno per questo Ballo.

4 *Odette Karl VI*

Carlo VI, re di Francia.

5 *Odette Der Dauphin*

Luigi duca d'Orléans, fratello di Carlo VI e Delfino di Francia.

6 *Odette Page des Königs*

Paggio del Re di Francia.

Il Ballo *Odetta* (il titolo completo è *Odetta o la demenza di Carlo VI re di Francia*) fu composto da Jules Perrot per il Teatro alla Scala di Milano, dove fu rappresentato la prima volta il 18 marzo 1847. Alla Scala, Perrot aveva già portato due sue precedenti coreografie, *Esmeralda* (nel 1845) e *Catterina* (o *La Figlia del Bandito*) nella stessa stagione 1847. In tutti e tre i balli protagonista



36-37 - Il Profeta velato del Korassan

era Fanny Elssler; in tutti danzava lo stesso Perrot, che in *Odetta* sostenne la parte di Joan Villon, buffone del Re. La musica di *Odetta* fu composta da Giacomo Pannizza, con aggiunte dovute ai «signori Bajetta e Croff». Le scene erano di Carlo Fontana; i disegni dei costumi, anonimi, si conservano al Museo Teatrale alla Scala. L'azione non è desunta da un modello letterario; nell'*Avvertimento* premesso al programma Perrot afferma infatti: «Nel produrre su queste scene un terzo esperimento coreografico trova necessario il compositore di ringraziare anzitutto il rispettabile pubblico... lusingandosi che vorrà... benevolmente accogliere e proteggere questo suo nuovo lavoro. Oltre a quanto somministravagli la Storia... gli fu forza inventare dove l'interesse ed il genere dell'azione che egli si era proposta lo richiedeva». La vicenda, molto complessa e inframmezzata da «ballabili» con personaggi allegorici (Najadi, Ondine, Salamandre, Gnomi, Giganti, Sirene ecc.), inizia a Parigi, durante le feste nuziali di Carlo VI e Isabella di Baviera. Odetta, giovane popolana, vi assiste col padre, Caboche. Il buffone Villon la vede, e cerca di inseguirla; interviene il Re che, interessato dai «leggiadri modi» di Odetta, la fa entrare nel corteo delle fanciulle destinate ad accogliere Isabella; questa nomina Caboche guardaboschi reale. Nel corso di una caccia, Carlo VI incontra nuovamente Odetta e le confida le sue infelicità coniugali; purtroppo nel sovrano già si manifestano i primi segni della demenza. Odetta pensa di potere alleviare i suoi affanni, e con l'aiuto del buffone Villon si reca a Parigi. Il padre la segue, la vede corteggiata dal Duca d'Orléans, lo aggredisce; è arrestato e condannato a morte. Orléans promette ad Odetta di salvarlo, purché ella accetti le sue profferte; la fanciulla riesce a sfuggirgli e ad ottenere la grazia per il padre da Carlo VI. Ma i giudici non credono all'ordine firmato dal sovrano demente; per buona sorte il Re, in un momento di lucidità, interviene personalmente per sospendere l'esecuzione di Caboche, con «atto generoso» che «mette la gioia nell'animo del popolo». *Odetta* ebbe alla Scala esito «buonissimo» (CAMBIASI 1889, p. 327); tuttavia questa sorta di grandioso affresco storico in versione danzata fu ripreso da Perrot una sola volta, a Vienna nel 1850, con la torinese Amalia Ferraris nella parte di Odetta (ringrazio Ivor Guest per questa notizia). Le didascalie in tedesco dei disegni esposti permettono di

collegarli appunto all'edizione di Vienna. Nella raccolta Cellini vi sono altri quattro disegni per costumi di figuranti in *Odetta*, con didascalie in italiano. Il ballo di Perrot fu riprodotto infatti da diversi coreografi italiani: ad esempio nel 1851 da Alessandro Borsi a Trieste; nel 1854 da Ferdinando Pratesi a Bologna; nel 1855-56 da Andrea Palladino a Firenze, Teatro della Pergola. In questa ultima edizione Edoardo Viganò sostenne la parte di Carlo VI.

M. V. F.

XX 1 - XX 20 IL PROFETA VELATO DEL KORASSAN

Coreografo Antonio Monticini
20 disegni, matita e inchiostro, da 1-15 su carta bianca vergata; da 16-20 su carta azzurrina
mm 164 x 96 (varianti di 1 mm +/-).

- 1 *Mocana Profeta velato* (e indicazioni di colori)
Mokanna, il Profeta velato del Korassan.
- 2 *Zelica abito 1° Profeta velato* (e indicazioni di colori)
La principessa Zelica nell'abito da sposa del I Atto.
- 3 *Zelica abito 2° Profeta velato* (e indicazioni di colori)
Zelica dopo il suo rapimento ad opera del Profeta.
- 4 *Azimo abito 1° Profeta velato* (e indicazioni di colori)
Azimo, fidanzato di Zelica, nel I Atto.
- 5 *Murghat Profeta velato* (e indicazioni di colori)
Un «Murghat» non risulta; si tratta forse di una variante di «Moctader» padre di Azim?
- 6 *Simiriane Profeta velato* (e indicazioni di colori)
Figura femminile con abito popolare.
- 7 *Rajah Profeta velato* (e indicazioni di colori)
I «Rajah» sono indicati tra i figuranti.
- 8 *Soldati di Mocana Profeta velato* (e indicazioni di colori).



38-39 - I Bianchi e i negri

- 9 *Seguaci di Mocana Profeta velato* (e indicazioni di colori).
- 10 *Guerrieri di Mocana Profeta velato* (e indicazioni di colori).
- 11 *Guerrieri Abassidi Profeta velato* (e indicazioni di colori).
- 12 *Bajadere Profeta velato* (e indicazioni di colori).
- 13 *Banda di Zelica Profeta velato*
Suonatore di piatti.
- 14 *Banda di Mocana Profeta velato*
Suonatore di flauto.
- 15 *Banda Mora Profeta velato* (e indicazioni di colori)
Suonatore di piatti.
- 16 *Grandi del seguito di Zelica Profeta velato* (e indicazioni di colori).
- 17 *Profeta velato*
Figura femminile, forse compagna di Zelica.
- 18 *Guerrieri Mogolli Profeta velato* (e indicazioni di colori).
- 19 *Giovani Danzatori Profeta velato* (e indicazioni di colori).
- 20 *Bajadere Profeta velato* (e indicazioni di colori).

Il ballo di Antonio Monticini, *Il Profeta velato del Khorassan*, ebbe limitata circolazione; a Torino fu rappresentato nella stagione 1846-47 al Teatro Regio, e Adeline Plunkett nella parte di Zelica suscitò l'entusiasmo del pubblico e l'ammirazione di Felice Romani (BASSO 1976, p. 258). Nel giugno 1846 Jules Perrot aveva presentato a Londra, con Fanny Cerrito protagonista, *Lalla Rookh*, ballo che aveva in comune col *Profeta velato* la fonte letteraria: cioè la raccolta di novelle orientali in versi pubblicata nel 1817 da Thomas Moore e intitolata appunto *Lalla Rookh*. La principessa Lalla è destinata sposa al re di Bucharìa e parte per raggiungere il suo promesso. Nel lungo viaggio un giovane poeta la distrae narrandole quattro novelle; Lalla si innamora di lui e alla fine scopre ch'egli è il re di Bucharìa sotto mentite spoglie. Perrot scelse questa cornice narrativa come trama della sua coreografia; Monticini invece, come già aveva fatto Casati nel ballo *Il Profeta velato* (Milano, Teatro alla Scala 1843), si ispirò alla prima delle quattro novelle, *The Veiled Prophet of Khorassan*.

La principessa Zelica attende ansiosamente lo sposo Azim (o Azin), ma è rapita da un fanatico Profeta, Mokanna, perennemente coperto da un velo. Mokanna le fa credere morto Azim e l'induce a divenire sua compagna. Azim ritrova Zelica, e raduna un esercito contro il Profeta. Questi, sconfitto, abbandona Zelica svenuta e l'avvolge col suo velo; Azim scambia il corpo velato della fanciulla per quello del Profeta e lo trafugge: troppo tardi si accorge dell'errore, l'amata spira tra le sue braccia. Nonostante la diversità di trama e di tono il ballo tragico di Monticini e quello a lieto fine di Perrot evocavano entrambi una visione favolosa e fantastica dell'Oriente in ambientazioni di grande splendore spettacolare che, alla fine, costituirono un ostacolo alla loro diffusione. *Lalla Rookh*, dopo aver avuto grande successo a Londra nel 1846 e nel 1847, non fu più ripreso, probabilmente per l'eccessivo costo dell'allestimento (GUEST 1974, p. 106). Dai disegni della raccolta Cellini si vede che il *Profeta velato* aveva costumi ricchissimi, e che la coreografia esigeva gran numero di danzatori e figuranti. Oltre a quelli esposti, si conservano altri sei disegni di costumi, e la serie è certamente incompleta perché mancano, ad esempio, il secondo abito di Azim e quelli di altri due tra i personaggi principali.

M. V. F.

XXI 1 - XXI 24 I BIANCHI E I NERI (o I BIANCHI E I NEGRI o LA CAPANNA DI TOM)

Coreografo Giuseppe Rota (e riproduzione Ferdinando Pratesi)

23 disegni, matita e inchiostro su carta bianca; mm 169 x 103 (varianti di 1 mm +/-).

1 lista di abiti. In tutti i disegni indicazioni di colori.

1 *Mora Moglie di Tom bianchi e neri Ceresa*

Cloe, nell'edizione cui si riferiscono i costumi impersonata dalla danzatrice Ceresa.

2 *Mulatta bianchi e neri Varetti*

Dellay, figlia di Tom, impersonata dalla danzatrice Varette.

3 *Natura Bianchi e Neri*

Il personaggio allegorico della Natura compare nella Parte I del ballo.

4 *Frustatore Bianchi e neri.*

5 *Dama Inglese Bianchi e neri.*

6 *Dame americane Bianchi e neri.*

7 *Americane Ballabile 5° atto Bianchi e neri.*

8 *Ufficiali Inglese soldati simili in celeste Bianchi e neri.*

9 *Ufficiali Americani i bianchi e neri.*

10 *Schiavi comparse Bianchi e neri.*

11 *Comparsa Schiavi Bianchi e neri.*

12 *Comparsa Schiavi Bianchi e neri.*

13 *Corifée Bianchi e neri.*

14 *Corifei Mori Bianchi e neri.*

15 *Corifee atto 3° Bianchi e neri.*

16 *Ballabile 3° atto Bianchi e neri.*

Il 3° Atto (o Parte) si svolge nella piazza del mercato, con la scena della vendita degli schiavi.

17 *Mori Ragazzi balabile bianchi e neri.*

18 *Balabile bianchi e Neri*

Costume per una giovane negra.

19 *Balabile bianchi e Neri*

Altro costume per una giovane negra.

20 *Mori balabile 5° atto*

Negri in vesti europee.

21 *Ballabile Mori bianchi e neri.*

22 *Ballabile bianchi e neri*

Giovane negra.

23 *Ballabile atto 2° Bianchi e neri*

Giovane bianca, per la scena della festa da ballo, Atto (o Parte) II.

24 *Nota delli Figurini del Ballo i Bianchi e Neri*

Foglio con lista di personaggi, alcuni nomi di interpreti, indicazioni di tessuti e colori degli abiti, riferimenti ad abiti di altro Ballo da riutilizzare. Tra i personaggi e interpreti: Legrey Ricco Piantatore Vassallo/... Zio Tom vecchio negro/ Cloé sua moglie Ceresal Dellay figlia di

Tom Varette/... / Sab marito di Dellay negro Pratesi/ Cristie Loker Trafficanti di Neri Paolino Carcano/ Sambo soprastante Rosso/... Danza/ Natura/ Umanità/ Europa/ Giustizia/ Fedel/ Pace/ Progresso/ Comercio.

I nomi degli interpreti non coincidono con quelli degli artisti nelle edizioni di Milano, Scala, 1853 e Torino, Regio, 1857-58; e solo in parte con quelli della ripresa a Milano, Scala, 1863 (si espone un bozzetto per le scene di questa edizione, pubblicato in FERRARIO 1919, Tav. 85). Gli stessi artisti sono nominati invece nel programma de *La capanna di Tom*, riproduzione del ballo fatta da Ferdinando Pratesi al Comunale di Bologna nel 1858, ma la distribuzione delle parti è diversa. Tuttavia, poiché alla edizione di Bologna prese parte anche Edoardo Viganò, è possibile che i disegni siano stati utilizzati in tale occasione.

Nella *Prefazione* al programma de *I Bianchi e i Neri* il coreografo Giuseppe Rota dichiara d'essersi ispirato al «romanzo della Beecker-Stowe». Si tratta della *Uncle's Tom Cabin*, la *Capanna dello Zio Tom*, opera pubblicata da Harriet Beecher Stowe nel 1851 e che, come tutti sanno, ebbe enorme diffusione e influenza politica. Dal romanzo furono ricavate fortunate riduzioni teatrali (Mc DOWELL 1977-79). Rota, col suo Ballo, intendeva portare un contributo alla causa della liberazione degli schiavi negri in America: «perché dunque quell'infelice razza che ha comuni con noi origine, anima, mente e cuore; che ama e soffre quanto noi, sarà trattata come cosa e non come uomo?». *I Bianchi e i Neri* fu rappresentato la prima volta a Milano, Teatro alla Scala, il 10 novembre 1853, con musiche di Giorza e di altri; prima ballerina era Augusta Maywood. La trama del ballo non coincide con quella della *Capanna dello Zio Tom*. Dopo un «Quadro Allegorico» della Natura che porta in terra due bambini, un bianco e un nero, «ricordando loro che sono fratelli», l'azione inizia con una festa da ballo in casa della buona Enrichetta. Qui giunge Sab, schiavo che chiede aiuto: sua moglie Dellay è insidiata dal padrone, il ricco piantatore Legrey. Enrichetta impedisce la violenza; Sab e Dellay fuggono. Per vendicarsi Legrey vende il padre di Dellay, Tom, al mercato degli schiavi, dove sono condotti anche i fuggitivi catturati nel frattempo. Interviene Enrichetta, che rincuora Sab e i suoi compagni di sventura; gli schiavi si uniscono con-

tro Legrey che «soccombe». Nel «Quadro Allegorico» finale «i negri liberi depongono le loro catene a' piedi dell'Europa e del Progresso». Come si vede, Rota non migliorava il suo paternalistico modello letterario; d'altra parte se, come scrisse, era suo scopo «parlare al cuore più che agli occhi» non vi riuscì perché *I Bianchi e i Neri* piacque soprattutto per l'attraenza spettacolare. «Il signor Rota... del suo ballo non ha fatto che un pretesto a ballabili... in cui giovandosi della combinazione dei colori, dell'intrecciarsi delle linee, dell'avvicinarsi di vesti, di sessi, di stature e di atteggi diversi, egli produce all'occhio le più strane e piacevoli vedute» («Gazzetta Piemontese», 7 gennaio 1858). Con qualche malignità e un tantino di faciloneria, il ballo è recensito nel «Fischietto» (4 febbraio 1858) descrivendolo come poteva apparire a chi non ne conoscesse l'argomento: cioè incomprensibile. L'articolo fornisce comunque notizie curiose: la rivolta degli schiavi avveniva «al suono della Marsigliese», poi i negri liberati ballavano «il cancan colle belle bianche» indossando «l'abito nero e la cravatta» (ossia il costume disegnato al foglio n. 20 esposto). Oggi l'idea di trattare un così grave problema storico e sociale in un ballo, trasformando un'umana tragedia in «piacevoli vedute», sembra frivola e superficiale. Ma Rota credeva fermamente nel valore educativo della danza, che poteva contribuire all'immane mancabile «Progresso» della «Umanità»: in questo senso *I Bianchi e i Neri* anticipa altri più celebri balli ispirati a consimili ottimistici (e illusori) ideali, in particolare *l'Excelsior* di Manzotti (1881).

M. V. F.

XXII da LEONARDO MARINI

1 disegno, matita e inchiostro su carta bianca filigranata
mm 180 x 120

Furia

Al verso, elenco di Demoni e categorie da loro protette: «*Belzebù* delle Pinzochere / *Lucifero* delli Saltimbanchi e delli sfacciati / *Uriele* dei Mercanti - Sarti, Macellai e Ladroncelli / *Leviatan*, *Belfagor* e *Astarotte* della corte consigli e guerra / *Flagel* del foro e dei avvocati / *Asmodeo* dei Matrimoni mal conessi / *Satana* sopra tutti».

Il disegno al recto del foglio deriva dal costume per «*Demoni e Furie*» pubblicato, in incisione del Gizzardi, nella raccolta *Abiti dell'Armida eseguiti al R.le Teatro di Torino il carnevale del 1770 inventati e disegnati da Leonardo Marini Torinese* (in MARINI 1771). Può meravigliare il ricorso ad una fonte così antica; ma v'è da considerare che le raccolte di costumi del Marini pubblicate a stampa (oggi rarissime) erano ancora abbastanza diffuse nella prima metà dell'Ottocento. Nelle *Memorie* manoscritte Francesco Gonin ricorda che, fanciullo, si recava «sempre volentieri» in casa di un suo zio, il quale «aveva molti bei libri, con stampe, raccolte di costumi Teatrali, che mi prestava e che io sfogliai sempre con incredibile compiacenza. Mi pare di vederli ancora, c'era fra le altre la raccolta di incisioni colorite di tutti i costumi delle opere date al Teatro Regio da vari anni, disegni del Marini, fra le quali rammento l'Annibale in Torino... Cosa darei di rivedere quel libro, chi sa ove sia andato a finire!». D'altra parte *l'Armida* non era un'opera dimenticata: il libretto di Jacopo Durandi era stato musicato per il Regio, 1770, dall'Anfossi e utilizzato in seguito da Sacchini e, con varianti, da Haydn. Appunto nella versione musicale di Haydn, *l'Armida* era ancora rappresentata nel primo Ottocento (anche a Torino, 1804-1805, con abiti ideati dal Pregliasco).

Leonardo Marini, discendente di una dinastia di sarti al servizio della casa di Savoia già nel XVII secolo, successe al padre, Stefano, quale inventore dei costumi dei Teatri Regio e Carignano di Torino ove lavorò costantemente dal 1766 al 1798 (e, saltuariamente, fino al 1805); nel contempo svolse una intensa attività di ornataista e progettista di mobili e arredi (VIALE FERRERO 1980, pp. 247-249 e segg.). Il *Ragionamento intorno alla foggia degli abiti teatrali* da lui pubblicato (in MARINI 1771) e i numerosi disegni di costumi conservati (Torino, Biblioteca Reale; collezioni private) chiariscono la

sua posizione di riformatore moderato nell'ambito delle teorie illuministiche e del gusto classicista.

M. V. F.

XXIII 1 - XXIII 6

6 disegni, matita e inchiostro nero su carta bianca.
In margine indicazioni dei colori previsti per gli abiti.

- 1 *Tersicore la Danza Musa Prigliasco* mm. 165 x 96.
- 2 *Euterpe la Musica Musa Prigliasco* mm. 165 x 120.
- 3 *Melpomene la Tragedia Musa* mm. 164 x 96.
- 4 *Calliope l'Eloquenza* mm. 164 x 120.
- 5 *Clio la Storia Musa* mm. 166 x 96.
- 6 *Arte Architettura* mm. 166 x 96.

XXIV 1

1 disegno, matita e inchiostro nero su carta bianca.

Pistrucci Invidia mm. 165 x 125. In margine indicazione del colore previsto per l'abito («vinato») e dettagliata descrizione delle caratteristiche del personaggio e dei suoi significati allegorici.

I sei disegni delle muse sono copie di figurini di Giacomo Pregliasco, probabilmente per il ballo *Prometeo*

di Salvatore Viganò. Come si è già avuto occasione di ricordare, Salvatore fu il componente della famiglia Viganò che maggiormente si distinse nel campo della danza, dapprima come ballerino, in seguito soprattutto come coreografo. Il tema eschileo della rigenerazione degli uomini ad opera del titano Prometeo aveva già ispirato Viganò negli anni del suo soggiorno a Vienna, dove nel 1801 era stato allestito il ballo *Le creature di Prometeo*, su musica di Beethoven. Ma la versione più celebre fu quella che debuttò alla Scala il 22 maggio 1813, riscuotendo un successo vivissimo di pubblico, accompagnato dall'ammirazione di letterati e artisti come Appiani, Foscolo e Stendhal. Il ballo, che segnò l'inizio della piena maturità artistica di Salvatore Viganò, fu definito da Ritorni il superamento del pantomimo-dramma verso il coreodramma (RITORNI, 1838).

Le repliche del *Prometeo* furono numerosissime nel corso dell'anno 1813, ma il ballo venne poi ripreso solo trent'anni più tardi, del resto assai infedelmente, da Augusto Huss (Teatro alla Scala, 20 agosto 1844). Giacomo Pregliasco, nato a Torino nel 1759, dopo aver trascorso gli anni giovanili in Francia, fu dal 1801 al 1806 inventore dei costumi per il Teatro Carignano e il Teatro Regio di Torino e successivamente alla Scala, in collaborazione con lo scenografo Sanquirico. I costumi di Pregliasco presentano spesso figure in movimento, caratteristica questa che si può rilevare nei disegni XXIII 1, 2 e 5, e costituiscono dunque una preziosa documentazione coreografica oltre a rivelare costantemente una straordinaria eleganza. Nel 1816, Pregliasco lasciò Milano alla volta di Napoli e fu chiamato a succedergli Filippo Pistrucci, che esordì ideando i costumi per il ballo *Giudone Selvaggio* di Gaetano Gioia (WINTER, 1974). L'esplicito riferimento a Pistrucci contenuto nel disegno XXIV 1 non è sufficiente ad identificare il ballo cui si ispira. La scritta ai margini recita: «Vecchia deforme con occhi bianchi ed incavati, *magra*, livida e pallida e morsicata nel petto da un aspide, e vi mangia il proprio cuore il livido e palido [parola illeggibile] perché ha spento ogni sentimento di carità, gli aspidi nei capelli sono le nocive di lei intemperie, quello al petto, il tormento per il bene altrui / essa deve [parole illeggibili] sopra di un'idra che significa che qualora gli recidi [parola illeggibile] subito un altro ne rinasce».

XXV

FRANCESCO GONIN (1809 - 1889)

Album di disegni per costumi

16 fogli, con disegni a matita, inchiostro, acquarello in vari colori mm 227 x 324

Legatura non originale, databile verso la fine del XIX secolo.

1 5 disegni: *Costume de Zara. Zara drame.* / *Costume de Mahomet Zara drame.* / *Costume de Et Ougha. (Austerlitz drame)* / *Costume de Javotte en Circassienne. Orientale.*

2 3 disegni: *Grand rôle de Taher dans Gulistan. Mas-set, dans Gulistan.* / *M.me Anna Thillon, rôle d'Irma dans le Maçon.*

3 4 disegni: *Costumes Suisses siecle 1400 Costume de Paysan du temps de Guillaume Tell.* / *Costume de Garde du temps de Guillaume Tell.* / *Costume de Garde du temps de Guillaume Tell.* / *Costume de Noble du temps de Guillaume Tell.*

4 5 disegni: *Costume de Chasseur dans le Diable boî-teux.* / *Costume de Chevalier dans la Juive.* / *Costume de Lemounier dans l'Angelus.* / *Muletier Biscayen.* / *Chasseur Tyrolien.*

5 3 disegni: *Massol role d'Abayaldos dans Dom. Se-bastien. Act. III. IV. V.* / *Duprez dans Otello.* / *Massol role d'Abayaldos dans Dom Sebastien.*

6 4 disegni: *Seigneur dans Guido e Ginevra* / *Page du duc de Ferrare dans Guido e Ginevra* / *Seigneur dans don Jouan de Morana.* / *Costume de Fou dans Guido e Ginevra.*

7 4 disegni: *Costume de Garde dans (? parola illeggi-bile)* / *1400 Costume Français Costume de Seigneur.* / *1000 Costume Français Costume de Godefroi (cioè Goffredo di Buglione).* / *Costume Italien Costume de peintre du temps de Benvenuto Cellini.*

8 4 disegni: *Costume de Serda rôle de Saint-Bris Les Huguenots.* / *Costume de Marguerite de Navarre. Les Huguenots.* / *Costume de Rudolph la fille du Danube.* / *Costume du Duc de Guise Guise ou Les etats de Blois.*

9 Tre disegni di costumi per il Ballo dato dall'inviato britannico a Torino, Foster, nel carnevale 1834: *N. 2. 1600. Prospero Colonna.* / *1600 Donna Elvira* / *Siecle. 1600. E. Fieramosca.* I disegni corrispondono a parte

della tavola 5 dell'album litografico di Francesco Gonin *Souvenirs du Bal* ecc. (GONIN 1834). Ettore Fieramosca era impersonato da Alfonso Lamarmora. L'indicazione della data: «1600» va intesa come «XVI secolo».

10 Tre disegni di costumi del Ballo Foster: *N. 3 1600 Bayard.* / *1600 Vittoria Colonna.* / *Siecle 1600 La Motte.* I disegni corrispondono all'altra parte della tavola 5 di GONIN 1834 («Quadrille de E. Fieramosca»). La Motte era impersonato da Emanuele, figlio di Roberto e nipote di Massimo d'Azeglio. L'indicazione «1600» va intesa come «XVI secolo».

11 Tre disegni di costumi del Ballo Foster: *N. 4 1500 Contesse de Crèvecoeur* / *1500. Conte de Crèvecoeur.* / *Siecle. 1500. Jeanne de France.* I disegni corrispon-dono a parte della tavola 4 di GONIN 1834 («Quadrille de Quentin Durward»). L'indicazione «1500» va intesa come «XV secolo».

12 Tre disegni di costumi del Ballo Foster: *Siecle 1600. Chevaliers du temps de Rubens.* I disegni corri-spondono a parte della tavola 9 di GONIN 1834 («Qua-drille d'Hélène Forman et sa suite»).

13 Sei disegni di costumi del Ballo Foster: *Siecle 1500 Soldat de Fortune.* / *1500 Gonsalve de Cordue.* / *1500 Le Duc de Nemours.* / *1500 Ginevra.* / *1500 Dame de la cour de François 1.* / *Seigneur de la Cour d'Henry III.* I personaggi di «Gonsalve» (Consalvo di Cordova), impersonato da Alessandro Lamarmora, di «Nemours» e di «Ginevra» corrispondono a quelli che compaiono in parte della tavola 6 di GONIN 1834 («Quadrille de E. Fieramosca»). Gli altri disegni corrispondono a parte della tavola 13 di GONIN 1834 («Costumes variés»).

14 Tre disegni di costumi del Ballo Foster: *Siecle 1500 Ch(arle)s le Temeraire* / *1500 Louis XI.* / *Quentin Durward.* I disegni corrispondono a parte della tavola 3 di GONIN 1834 («Quadrille de Quentin Durward»). Carlo il Temerario, in armatura d'epoca, era impersonato da Vittorio Seyssel d'Aix; Luigi XI di Francia dal Marchese d'Adda; Quentin Durward, con sciarpa di «clan» scoz-zese, da un suddito britannico, Mr Christopher Boyle. L'indicazione «1500 » va intesa come «XV secolo».

15 Sei disegni di costumi del Ballo Foster: *Maleh. Adhel.* / *Mathilde.* / *Campidanese.* / *Trudchen.* / *Duc d'Orléans.* / *Frascatane.* I disegni per «Trudchen» (im-personata dalla Contessa Rignon) e «Orleans» corri-

spondono a parte della tavola 4 di GONIN 1834 («Quadrille de Quentin Durward»). I disegni per «Maleh Adhel» e «Mathilde» corrispondono a parte della tavola 11 di GONIN 1834 («Costumes variés») mentre alla tavola 15 (sempre di «Costumes variés») vanno riferiti i disegni di «Campidanese» e «Frascatana». Quest'ultima era la consorte del Conte di Castagnetto, Intendente della Real Casa durante il regno di Carlo Alberto, caduto poi in disgrazia e in miseria con l'avvento al trono di Vittorio Emanuele II.

16 Un disegno di costume per il Ballo Foster: *N. 1 Siecle 15me Page de la Cour de Charles VII.* Corrisponde a parte della tavola 12 di GONIN 1834 («Costumes variés»).

I primi otto fogli dell'album riproducono costumi per spettacoli parigini di anni diversi, desumendoli da repertori di stampe teatrali. Come fonte principale si può indicare la serie di litografie de *La Petite Galerie Dramatique ou Recueil de différents costumes d'acteurs des Théâtres de la Capitale*, pubblicata dalla Maison Martinet a Parigi. Ad esempio al foglio 8 il «costume de Rudolph» è quello indossato da Mazilier ne *La Fille du Danube*, riprodotto al n. 1073 de *La Petite Galerie Dramatique* (per cortese comunicazione di Ivor Guest). Un esame approfondito delle fonti utilizzate da Gonin non rientra tuttavia negli scopi di questa mostra, che intende piuttosto segnalare le analogie tra i disegni di questo album e alcuni fogli della raccolta Cellini, precisate nelle successive schede XXV bis e XXV ter. Non è strettamente necessario pensare che Edoardo Viganò conoscesse i disegni di Gonin raccolti nell'album esposto: è possibile infatti che entrambi si fossero ispirati allo stesso modello. È certo, tuttavia, che Edoardo Viganò e Francesco Gonin si conobbero personalmente ed ebbero rapporti diretti nel corso della loro attività teatrale. A parte precedenti occasioni di incontri a Torino e a Milano, nella stagione 1837-38 al Teatro Regio di Torino, Viganò danzò in qualità di Primo Ballerino di mezzo carattere e per le parti, mentre Gonin era, oltre che scenografo, Direttore del Vestiario di quel teatro («assumendo... per mio conto la direzione del vestiario... e fare figurini occorrenti», F. GONIN, *Memorie* ms). Dai disegni dell'album esposto si può vedere come, in que-

sto compito di figurinista, Gonin si valesse di modelli francesi. I disegni infatti sono riferibili a spettacoli sia rappresentati a Parigi in prima assoluta tra il 1834 e il 1838 sia creati in precedenza ma rimasti in repertorio: *Gulistan ou le Hulla de Samarcande*, m. Dalayrac (1805); *Guise ou les Etats de Blois*, tragedia di Raynouard (1814); *Le Maçon*, m. Auber (1825); *Otello* e *Guillaume Tell* di Rossini; *L'Angélus*, m. C. Gide, 1834; *La Juive*, m. Halévy (1835); *Don Juan de Maraña ou la Chute d'un ange*, dramma di A. Dumas padre (1836); *Le Diable boîteux*, ballo, cor. Coralli danzato da Fanny Elssler (1836); *La fille du Danube*, ballo, cor. F. Taglioni danzato da Maria Taglioni (1836); *Les Huguenots*, m. Meyerbeer (1836); *Guido et Ginevra*, m. Halévy (1838). Vi sono anche alcuni disegni per *Dom Sébastien de Portugal*, che sono certamente di data successiva se si riferiscono all'opera di Scribe-Donizetti (1843), del 1838 invece se si riferiscono alla tragedia di P. Foucher, *Don Sébastien de Portugal*. Nelle didascalie sono menzionati i nomi di alcuni interpreti, tra i quali Nicolas J. J. Masset, Jean E. A. Massol, Jacques E. Serda e il celebre tenore «rossiniano» Gilbert Duprez. I rapporti di Gonin con la cultura francese, evidenti dai disegni dell'album esposto, erano già desumibili dalle *Memorie* manoscritte dell'artista: «Quest'anno» (1835) «fu veramente fortunato per me... grazie alla generosità del Marchese di Breme e del Principe della Cisterna [ebbi] la somma ventura di vedere a Parigi, nel Salon, quanto mi aprisse gli occhi quella magia di pittura di generi così vari e nuovi per me... che mi fu di grandissimo aiuto». Gonin precisa di essere partito da Torino il 7 aprile 1835 «con il Marchese di Breme alla volta di Parigi» e di esservi rimasto «tutto aprile e maggio» ospite del principe Emanuele della Cisterna. Non risulta, dalle *Memorie*, se Gonin frequentasse i teatri parigini, ma è probabile che abbia assistito a qualche spettacolo se non altro per interesse professionale in quanto da tempo egli collaborava col suocero Luigi Vacca e con Fabrizio Sevesi all'ideazione ed esecuzione delle scene e all'invenzione del vestiario per i teatri Regio e Carignano a Torino.

I restanti otto fogli dell'album sono, quanto a data, precedenti; vi si trovano infatti i disegni preparatori delle litografie pubblicate da Gonin col titolo *Souvenirs du Bal Costumé donné par le Chevalier A. Foster... le 10*

Fevrier 1834 (GONIN 1834). Per un esame dei *Souvenirs* si rimanda a VIALE FERRERO in *Catalogo* 1980, II, n. 989; ai fini di questa mostra interessa soprattutto osservare gli scambi e gli intrecci di soggetti (e di significati) che si verificano tra letteratura/spettacolo/festa. Il romanzo alla moda, *l'Ettore Fieramosca* di Massimo d'Azeglio uscito in prima edizione a Milano e in seconda edizione a Torino nel 1833, è immediatamente utilizzato per i costumi della festa Foster; sarà in seguito portato sul palcoscenico nella trasposizione coreografica di Galzerani (Milano, Scala, 1837). Alcuni personaggi evocati nel ballo Foster rinviano a precedenti spettacoli teatrali: Matilde e Malek Adel erano i protagonisti dell'omonimo ballo di Clerico (Milano, Scala, 1824) e dell'opera di Pacini *I Crociati a Tolemaide*. La fonte letteraria era, in questo caso, un libro oggi pressoché dimenticato di Cottin (Sophie Ristaud), *Matilde o memorie tratte dall'istoria delle Crociate*, citato qui nella versione italiana pubblicata a Milano nel 1832 dall'editore Gaspere Truffi con illustrazioni che ebbero una certa fortuna (vedere GOZZOLI-MAZZOCCA 1979).

Tra tutte le fonti letterarie utilizzate per la festa Foster primeggia Walter Scott, cui si ispirano vari costumi e soprattutto la «Quadrille de Quentin Durward». Il romanzo *Quentin Durward* darà successivamente lo spunto a tre opere in musica con lo stesso titolo, di Laurent, di Gevaert e di Maclean (MITCHELL 1977, pp. 271-300). Il gioco di rimandi e riferimenti potrebbe continuare ancora, ma questi accenni forse già bastano a dimostrare l'esistenza di un comune tessuto culturale che connetteva con tenaci vincoli generi e modi espressivi diversi. I disegni dell'album esposto non sono la versione finale dei gruppi di costumi nei *Souvenirs*. I personaggi sono disposti in modo differente rispetto alle litografie; variano, di conseguenza, anche taluni gesti e atteggiamenti. Ciò accresce l'interesse di questi fogli che ci permettono di seguire il procedimento ideativo e compositivo dell'artista.

M. V. F.

XXV bis

1 disegno, matita e inchiostro su carta bianca
mm 186 x 119/121 (misura massima)

Maometto 2 (e indicazioni di colori)

È possibile, anzi probabile, che il foglio sia da riferire a *L'Assedio di Corinto* ossia *Maometto II* di Rossini.

Il tipo del costume e l'atteggiamento del personaggio richiamano alla mente il disegno al foglio 2 (*Grand rôle de Taher*) nell'album di Francesco Gonin esposto (scheda XXV). Tra le due immagini non vi è tuttavia assoluta identità, e diversi sono i colori indicati nella didascalia del foglio nella raccolta Cellini («turbante e calzoni bianchi zimarra verde sottabito nero ricamato a damasco in oro tutto assai ricco»). In altre parole, i disegni di Gonin e di Viganò non sono interdipendenti ma possono avere utilizzato lo stesso modello.

M. V. F.

XXV ter

1 disegno, matita e inchiostro su carta bianca
mm. 166 x 94

Paggio del Duca di Ferrara (e indicazioni di colori).

Il disegno è l'esatta riproduzione di quello al foglio 6 (*Page du Duc de Ferrare dans Guido e Ginevra*) nell'album di Francesco Gonin esposto (scheda XXV). Qui i colori sono indicati in didascalie a margine, tuttavia corrispondono a quelli acquarellati del disegno di Gonin («verde» per il berretto; «abito verde bianco e rosso»; «giallo e nero» per l'aquila estense sulla falda del corpetto; «bianche» le calze; «verde» per le scarpe). *Guido et Ginevra* (o *Côme de Médicis*, o *La peste de Flo-*



40 - Guido et Ginevra, J. F. Halèvy

rence) di Scribe-Halévy ebbe in Francia, dopo la prima rappresentazione nel 1838, una discreta fortuna. Non così in Italia, dove Halévy fu apprezzato quasi esclusivamente per *La Juive* (*L'Ebreja*). Il soggetto di Scribe fu utilizzato anche da un compositore italiano, C.

F. de Tommaso; ma la sua opera, *Guido e Ginevra*, rappresentata in prima assoluta a Napoli, Teatro S. Carlo, 1855, non ebbe successo.

M. V. F.

ELENCO DI SPETTACOLI DEI QUALI ESISTONO DISEGNI DI ABITI NELLA RACCOLTA CELLINI

Aladino ovvero *La lampada meravigliosa*, A. Cortesi, ballo
Alessandro nelle Indie, S. Viganò, ballo
Alzira, G. Verdi, opera
Anna Bolena, G. Donizetti, opera
Assedio di Corinto, G. Rossini, opera
Attila, G. Verdi, opera
Ballo (Un) in maschera, G. Verdi, opera
Beatrice di Tenda, V. Bellini, opera
Berengario d'Ivrea, V. Lutti, opera
*Bertrand et Raton*¹
Bianchi e neri (o *Bianchi e Negri*), G. Rota, ballo
Bonifacio e Imelde, A. Cortesi, ballo
Bravo (Il), S. Mercadante, opera
Briganti (I), S. Mercadante, opera
*Buondelmonte*²
Capuleti e Montecchi, V. Bellini, opera
Catterina vedere a *Figlia del bandito*
Chiara di Rosenberg, L. Ricci, opera
Clotilde di Salerno, S. Viganò, ballo
Comte (Le) d'Ory, G. Rossini, opera
Corrado di Altamura, F. Ricci, opera
*Donna del lago (La)*³, G. Rossini, opera
Don Sebastiano, G. Donizetti, opera
*Duchessa di Marsan (La)*⁴
Due Foscari (I), G. Verdi, opera
Ebrea (L'), J. F. Halèvy, opera
Elisabetta Regina d'Inghilterra, G. Rossini, opera
Esmeralda, J. Perrot, ballo
Faust, J. Perrot, ballo
Faust, C. Gounod, opera
Favorita (La), G. Donizetti, opera
Fidanzata corsa (La), G. Pacini, opera
Figlia del bandito (La) ovvero *Catterina* o *Salvator Rosa*, J. Perrot, ballo
Figli di Edoardo (I), A. Cortesi, ballo
*Francesca da Rimini*⁵
*Gabriella di Vergy*⁶, G. Donizetti, opera
Giovanna d'Arco, G. Verdi, opera
Giovanna d'Arco, S. Viganò, ballo
*Giselle*⁷, ballo
Guglielmo Tell, G. Rossini, opera
Guido et Ginevra ou *La peste de Florence*, J. F. Halèvy, opera
Hilda, S. Taglioni, ballo
Ines de Castro, G. Persiani, opera

Ivanoe vedere a *Templario (Il)*
Linda di Chamounix, G. Donizetti, opera
Lohengrin, R. Wagner, opera
Lorenzino de' Medici, G. Pacini, opera
Lucia di Lammermoor, G. Donizetti, opera
Lucrezia Borgia, G. Donizetti, opera
Luisa Miller, G. Verdi, opera
Macbeth, G. Verdi, opera
Malek Adel ved. *Matilde e Malek Adel*
Marco Visconti, E. Petrella, opera
Margherita D'Anjou, G. Meyerbeer, opera
Maria di Rohan, G. Donizetti, opera
Maria di Rudenz, G. Donizetti, opera
Maria Stuarda, G. Donizetti, opera
*Marin Faliero*⁸, G. Donizetti, opera
Masaniello, A. Cortesi, ballo
Masnadieri (I), G. Verdi, opera
Matilde e Malek Adel, F. Clerico, ballo
Mazeppa, A. Cortesi, ballo
Mousquetaires de la reine (Les), J. F. Halèvy, opera
Nabucco, G. Verdi, opera
Odette, J. Perrot, ballo
Ondine, J. Perrot, ballo
*Otello*⁹, G. Rossini, opera
Paggi del duca di Vendôme, J. Aumer, ballo
Peste de Florence (La) vedere *Guido et Ginevra*
Pirata (Il), V. Bellini, opera
Poliuto, G. Donizetti, opera
Profeta (Il), G. Meyerbeer, opera
Profeta velato del Korassan, A. Monticini, ballo
Prometeo, S. Viganò, ballo
Reggente (Il), S. Mercadante, opera
Regina di Cipro (La), G. Pacini, opera
*Regina di Golconda (La)*¹⁰, G. Donizetti, opera
Rigoletto, G. Verdi, opera
*Rivolta del Serraglio (La)*¹¹, F. Taglioni, ballo
Roberto il diavolo, D. Auber, opera
Rolla, T. Mabellini, opera
Rosa rossa e la rosa bianca (La), S. Mayr, opera
Salvator Rosa vedere a *Figlia del bandito*
Satanella, F. Taglioni, ballo
Semiramide, G. Rossini, opera
Shakespeare, G. Casati, ballo
Silfide (La), F. Taglioni, ballo
Sonnambula (La), V. Bellini, opera
*Stern von Sevilla*¹²
Stiffelio, G. Verdi, opera
Straniera (La), V. Bellini, opera
Templario (Il), O. Nicolai, opera

Toussaint l'Ouverture, G. Herrmann, opera
Trovatore (II), G. Verdi, opera
Ugonotti (Gli), G. Meyerbeer, opera

Vampiro (II), G. Rota, ballo
Vespri Siciliani (I), G. Verdi, opera
*Wallenstein*¹³, F. Schiller, dramma

¹ Dramma di E. Scribe. Non è chiaro se i disegni si riferiscano al dramma, o — come è più probabile — ad una derivazione coreografica.

² Ballo di G. Calzerani ma anche opera di G. Pacini.

³ Dall'opera venne tratto anche un ballo; i disegni tuttavia dovrebbero riferirsi all'opera.

⁴ Dramma di Dennery. Ma probabilmente i disegni si riferiscono ad una versione coreografica.

⁵ Tragedia di S. Pellico, ma i disegni si riferiscono certamente ad una delle numerose derivazioni in spettacoli musicali (opere di Mercadante e Generali).

⁶ Esiste anche un ballo con lo stesso titolo di G. Gioja.

⁷ È impossibile stabilire se il disegno si riferisca alla coreografia originale di J. Coralli o, come è più probabile, alla versione di A. Cortesi, che circolò largamente.

⁸ Esiste con lo stesso titolo un ballo di A. Monticini; tuttavia i disegni sembrano da collegare all'opera.

⁹ Un celebre ballo con lo stesso titolo fu creato da S. Viganò.

¹⁰ Esiste anche un ballo con lo stesso titolo.

¹¹ Del ballo esiste anche un'altra versione coreografica, più frequentemente rappresentata in Italia, dovuta a B. Vestris.

¹² Probabile versione tedesca de *L'étoile de Séville*, opera di Lucas.

¹³ Dall'esame delle didascalie e dei disegni sembra trattarsi dei costumi per il dramma di Schiller e non di una versione musicale.

SCHEDE BIBLIOGRAFICHE

1771 MARINI, L., *Abiti antichi di diverse Nazioni*, in Torino MDCCCLXXI Nella Stamperia Reale. Contiene: *Ragionamento intorno alla foggia degli abiti teatrali; Abiti dell'Armida secondo i colori che sono stati eseguiti*; una serie di incisioni colorate, intitolata *Abiti dell'Armida eseguiti al R.le Teatro di Torino il carnevale del 1770 inventati e disegnati da Leonardo Marini Torinese*.

1834 GONIN, F., *Souvenirs du Bal Costumé donné par le Chevalier A. Foster Envoyé Extraordinaire et Ministre Plénipotentiaire de S. M. Britannique le 10 Fevrier 1834. Dessinés d'après Nature et Litographiés par F. Gonin. Turin* [Torino 1834].

1836 FERRARIO, G. *Il Costume antico e moderno o Storia del Governo, della milizia, della religione, delle arti, scienze ed usanze di tutti i popoli antichi e moderni provata coi monumenti dell'antichità e rappresentata cogli analoghi disegni dal Dottor Giulio Ferrario* (consultata nella 2ª edizione, Firenze, Per Vincenzo Batelli MDCCCXXXI).

1838 RITORNI, C., *Commentarii della vita e delle opere core-drammatiche di Salvatore Viganò e della coreografica e de' corefei scritti da Carlo Ritorni Reggiano*, Milano, Tipografia Guglielmi e Redaelli, 1838.

1845 GAUTIER, TH., *Les beautés de l'opéra*, Paris, Soulié, 1845.

1850 SCUDO, P., *Critique et littérature musicales*, Paris, Amyot, 1850.

1884 FERRARI, P. E., *Spettacoli Drammatico-Musicali e Coreografici in Parma*, Parma, Luigi Batté editore, 1884.

1888 DEPANIS, G., *Il Lohengrin di Riccardo Wagner: ricordi ed appunti*, Torino, Roux (Estratto dalla *Strenna della Gazzetta Piemontese*, 1888).

1889 CAMBIASI, P., *La Scala 1778-1889. Note storiche e statistiche*, Milano, G. Ricordi & C., 1889.

1899 CAMETTI, A., *Il «Guglielmo Tell» e le sue prime rappresentazioni in Italia*, «Rivista Musicale Italiana», VI, 1899, pp. 580-592.

COSENZA, G., *La vita e le opere di Enrico Petrella*, s.n.t.

1913 DAURIAC, L., *Meyerbeer*, Paris, Alcan, 1913.

1913 VERDI, G., *I copialettere di Giuseppe Verdi*, pubblicati e illustrati da G. Cesari e A. Luzio, Milano, 1913.

1914 DEPANIS, G., *I Concerti Popolari ed il Teatro Regio*, I, Torino, STEN, 1914.

1919 FERRARIO, CARLO, *500 bozzetti scenografici* (a cura di Romeo Ferrario), Eliotopia Calzolari e Ferrario, 1919.

1921 VATIELLI, F., *Cinquant'anni di vita musicale a Bologna*, Bologna, 1921.

1928 RADICIOTTI, G., *Gioacchino Rossini. Vita documentata, opere ed influenza su l'arte*, II, Tivoli, Majella, 1928.

1933 LEVI, L., *Riccardo Wagner, l'immortale cittadino onorario di Bologna nel cinquantenario della morte*, estr. da «Il Comune di Bologna», n. 1, gennaio 1933.

1937 BEAUMONT, C. W., *Complete Book of Ballets. A Guide to the Principal Ballets of the Nineteenth and Twentieth Centuries*, XX, London, 1937.

1938 BEAUMONT, C. W. - SITWELL, S., *The Romantic Ballet in Litographs of the Time*, London, Faber & Faber, 1938.

1938 CAMETTI, A., *Il Teatro di Tordinona, poi di Apollo*, Tivoli, Chicca, 1938.

1941 GATTI, C., *Verdi nelle immagini*, Milano, Garzanti, 1941.

1948 BARBLAN, G., *L'opera di Donizetti nell'età romantica*, Bergamo, Banca Mutua Popolare di Bergamo, 1948.

1948 ZAVADINI, G., *Donizetti: vita, musiche, epistolario*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1948.

1951 NOTARNICOLA, B., *Saverio Mercadante nella gloria e nella luce*, Roma, Tipografia Francioni, 1951.

1960 D'AMICO, F., *Il Ballo in Maschera prima di Verdi*, «Bollettino Quadrimestrale dell'Istituto di Studi Verdiani», I, n. 3, dicembre 1960, pp. 1251-1328.

1963 AA.VV., *Due secoli di vita musicale. Storia del Teatro Comunale di Bologna*, Bologna, Edizioni Alfa, 1963.

1964 GATTI, C. - TINTORI, G., *Il Teatro alla Scala nella storia e nell'arte (1778-1963). Cronologia completa degli spettacoli e dei concerti*, Milano, G. Ricordi & C., 1964.

1965 BARBLAN, G., *La Favorita: mito e realtà in Teatro La Fenice, Venezia, Stagione lirica invernale 1964-65*, Venezia, Teatro La Fenice, 1965.

1966 TAMBURINI, L., *I Teatri di Torino*, Torino, Edizioni dell'Albero, 1966.

1967 *Ballet Designs and Illustration 1581-1940: a Catalogue Raisonné. Victoria and Albert Museum*, edited by B. Reade, London, Her Majesty Office, 1967.

[196.] CELLA, F., *Indagini sulle fonti francesi dei libretti di Donizetti*, Milano, Ed. Vita e pensiero, [196.].

1969 MURARO, M. T., *Le scenografie delle cinque «prime» assolute di Verdi alla Fenice di Venezia*, in *Atti del I Congresso internazionale di studi verdiani*, Venezia 1966, Parma, 1969, pp. 328-334.

1969 OSBORNE, C., *The complete operas of Verdi: an interpretative study of the librettos and music and their relation to the composer's life*, London, Gollancz, 1969 (*Tutte le opere di Verdi: guida critica*, trad. di Giampiero Tintori, Milano, Mursia, 1975).

1971 BINNEY, E., *Royal Festivals and Romantic Ballerinas 1600-1850 From the Collection of Edwin Binney, 3rd Circulated by the Smithsonian Institution 1971-1973*, Washington, D. C. 1971.

1972 TAMBURINI, L., *I periodici torinesi*, in *La stampa periodica a Torino e a Genova dal 1861 al 1870 a cura di Luciano Tamburini e Giovanna Petti Balbi*, Associazione Piemontese dei Bibliotecari, Torino, Biblioteca Civica, 1972.

1972 WEINSTOCK, H., *V. Bellini: his life and his operas*, London, Werdenfeld & Nilcolson, 1972.

1974 BIANCONI, L., *Storia dell'opera e storia d'Italia*, «Rivista Italiana di Musicologia», IX, 1974, pp. 3-17.

1974 GUEST, I., *Fanny Cerrito. The Life of a Romantic Ballerina*, London, Dance Book LTD, 1974 (2ª ediz.).

1974 PEYROT, A., *Carlo Bossoli, Luoghi, personaggi, costumi, avvenimenti nell'Europa dell'Ottocento, visti dal pittore ticinese*, Torino, Tipografica Torinese Editrice, 1974.

1974 WINTER, M. H., *The Pre-Romantic Ballet*, London, Pitman Publishing, 1974.

1975 *Mostra del libro e del documento di danza 1581-1975. Catalogo a cura di Giovanni Secondo, Alberto Testa*, Torino, Foyer del Piccolo Regio, 23 aprile - 18 maggio 1975, Torino, Ed. Teatro Regio, 1975.

1976 BASSO, A., *Il Teatro della Città dal 1788 al 1936*, volume II della *Storia del Teatro Regio di Torino*, Torino, Cassa di Risparmio di Torino, 1976.

1976 *Museo Teatrale alla Scala. Musei e Gallerie di Milano*, Milano, Electa Editrice, 1976.

1977 LABAT-POUSSIN, B., *Archives du Théâtre National de l'Opéra (A J/13 1 à 1466) Inventaire*, Paris, 1977.

1977 MITCHELL, J., *The Walter Scott Operas. An Analysis of Operas based on the Works of Sir Walter Scott*, The University of Alabama Press, Alabama, 1977.

1977/79 MC DOWELL, JOHN H., «I'm going there, Uncle Tom». *Original Scenery, Documents, and a Promptbook Production of Uncle Tom's Cabin*, «Theatre Studies» (The Journal of the Ohio State University Theatre Research Institute and Department of Theatre), Nn. 24-25, 1977/79, pp. 119-138.

1978-1979 *Neoclassico e troubadour nelle miniature di Giambattista Gigola. Catalogo della mostra* [a cura di] F. Mazzocca, Milano, Museo Poldi Pezzoli, 1978-1979.

1979 *Il balletto: repertorio del teatro di danza*, Milano, Mondadori, 1979.

1979 GOLDIN, D., *Il Macbeth verdiano: genesi e linguaggio di un libretto*, «Analecta musicologica», 19. «Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte», XII, 1979.

1979 *Lettor mio, hai tu spasimato? No. Questo libro non è per te (Cesare Cantù, Margherita Pusterla, 1838). Stampe Romantiche a Brera, Catalogo*, Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, 1979.

1979 VIALE FERRERO, M., «*Guglielmo Tell*» a Torino (1839-1840), ovvero una «*procella*» scenografica, «*Rivista Italiana di Musicologia*», XIV, 1979, n. 2, pp. 378-394.

1980 *Cultura figurativa e architettonica negli Stati del Re di Sardegna / 1773-1861, Catalogo della Mostra*, Torino, 1980.

1980 VIALE FERRERO, M., *La scenografia dalle origini al 1936*, volume III della *Storia del Teatro Regio di Torino*, Torino, Cassa di Risparmio di Torino, 1980.

1980 CONATI, M., *Interviste e incontri con Verdi*, Milano, Ed. Il Formichiere, 1980.

1981 MORELLI, GIOVANNI, *La scena della follia: sintomi, fra mitologia della paura e mitologia della libertà*, in corso di pubblicazione.

1981 PORTINARI, F., *Pari siamo! Io la lingua, egli ha il pugnale: storia del melodramma ottocentesco attraverso i suoi libretti*, Torino, EDT, 1981.

Fotocomposizione e stampa
Stamperia Artistica Nazionale - Torino
dicembre 1981

